



POLYPTYQUE 1

POLYPTYQUE 1

REMERCIEMENTS :

Aux personnes et aux institutions ayant soutenu le projet d'exposition POLYPTYQUE :

Pierre Gosnat, Maire d'Ivry pour sa disponibilité et son engagement
Thierry Sigg et Emmanuel Ropers pour leur soutien
Le Conseil Général du Val de Marne et Olivier Beaubillard,
pour leur soutien à l'édition
Diana Gay du Musée d'art contemporain de Vitry
A l'Hôpital Charles Foix et plus particulièrement à Dominique de Wilde
Directrice de l'Hôpital, Geneviève Kuhn responsable de la communication,
Messieurs Paponet (services techniques), Aufray (Jardins), Guerrier
(Transports intérieurs), Jacques Lairie (sécurité incendie), Claude Desmolin
(service de Radiologie),
Virginie Cez et Aurélie Aubert pour leur assiduité lors de l'exposition
Carole Peclers pour sa complicité
Galerie In Situ Fabienne Leclerc Paris pour le prêt des œuvres de Lynne Cohen
Eugénie Barbezat et Radio Aligre (93.1)
Jérôme Barbé pour le support électronique de l'œuvre de Yann Toma
Hubert Hovasse pour son aimable relecture.
Leonardo Bambini et Marina Cistellini pour leur généreux soutien.
Nicolas Franchot, historien d'art
Aldo Caredda pour sa contribution photographique.
CzRMF, JP Mohen, T. Borel, G. Aitken, S. Lefèvre, B. Richard

LA COUVERTURE : Photo de l'intérieur de l'Eclateur
de Joliot Curie à Ivry-sur-Seine, œuvres de Enzo Rullo et Wolfgang Seierl.
Photo Olivier Bucourt.

LÉGENDE DES ŒUVRES : P. 106

CRÉDIT PHOTO : Anita Grégoire p. 7, 35, 40, 41, 42, 59, 60, 62, 65, 114, 115, 116, 119
— Aldo Caredda p. 37, 38, 61, 66, 92, 93, 94, 95, 112, 113, 118, 125
— Gilles Vacheret p. 103, 124 — Olivier Bucourt p. 70, 71, 72, 87, 88, 91, 121 .
Christian Jaccard p. 58, 59 — Francesco Passaniti p. 87 — Yann Toma p. 73, 74, 75 à
85, 122, 123 — Enzo Rullo p. 120, 121 — Wolfgang Seierl p. 126, 127

CONCEPTION GRAPHIQUE : Gilles VACHERET



Hôpital Charles Foix

forum culturel autrichien^{PAR}

© Copyright Alliage's 2005

SOMMAIRE

Jean-Louis
POITEVIN **5**



Lynne
COHEN **13**

Aldo
CAREDDA **25**

Faust
CARDINALI **35**

Xavier
LUCCHESI **45**

Christian
JACCARD **57**

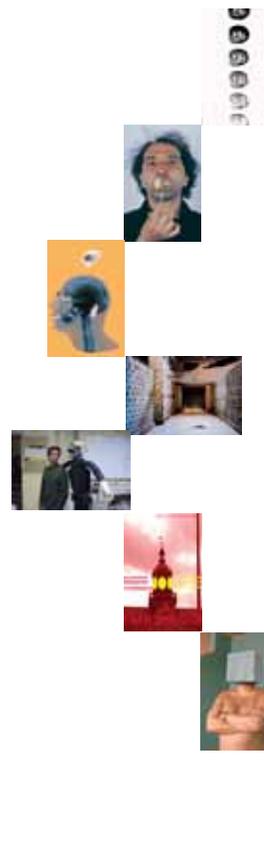
Enzo
RULLO **67**

Yann
TOMA **73**

Francesco
PASSANITI **87**

Wolfgang
SEIERL **97**

L'EXPO **118**



POLYPTYQUE 1

**est la première d'une série d'expositions
ou de manifestations artistiques et littéraires
qui visent à explorer les zones émergentes qui
se font jour dans les déchirures de la pensée,
de la science, du social, de l'art.**

Ces zones sont le plus souvent innommées car non seulement il est urgent de ne pas leur donner de nom mais encore il est vital, pour certains, qu'elles n'en trouvent jamais un. Nous le savons, que ce soit l'amour ou la vérité, le mensonge ou la peur, aussi longtemps que quelque chose n'a pas de nom, ce quelque chose n'existe pas et ce qui n'existe pas ne risque pas de troubler les pratiques lénifiantes et mortelles qui agitent mollement la surface des eaux de leurs ondes nauséabondes.

Aujourd'hui, une exposition est moins lue en fonction de ce qu'elle montre ou de ce qu'elle cherche à rendre perceptible, qu'en fonction des noms qu'elle inscrit à son revers, comme autant de médailles gagnées lors de batailles qui n'en furent pas.

S'il y a une dimension stratégique dans le champ de l'art, celle-ci ne peut se dévoiler qu'à être pratiquée et il n'est possible de la pratiquer qu'en faisant exister des propositions variables, ouvertes, réflexives et offensives.

C'est aussi en déployant une diversité réelle que cette exploration peut prétendre trouver son efficacité. C'est pourquoi Polyptyque existera aussi à travers une série de livres prolongeant les expositions. Cet ouvrage est donc moins un catalogue qu'un recueil de propositions ou d'idées qui cherchent, elles aussi, à creuser le mur des évidences pour le faire accoucher de ses monstres. Ces monstres sont

nos contemporains, et demain, il n'est pas impossible que certains soient nos meilleurs alliés.

L'ensemble des artistes présentés lors de l'exposition Polyptyque 1 à Ivry en septembre 2004 est donc un ensemble ouvert. Certains de ceux qui auraient dû s'y trouver et n'ont pu venir seront sans aucun doute des prochaines manifestations. Mais on n'achète pas son ticket Polyptyque pour la vie. Non qu'il faille spécialement le mériter, mais il faut que les propositions que l'on a à faire entrent en symbiose avec l'exposition ou la manifestation projetées. Car il y aura des polyptyques sans expositions, qui seront rien qu'un livre ou des polyptyques qui seront des rencontres ou des débats non liés à des expositions.

À l'horizon de ces voyages, des rencontres et des déflagrations dans ces zones innommées qui, prenant feu, se révèlent à nos yeux étonnés pouvoir héberger nos rêves les plus insolents.

Christian Jaccard a creusé la nuit de l'oubli de ses flammes aériennes, Faust Cardinali a allumé les mèches d'Eros au souvenir de Thanatos, Enzo Rullo a montré que l'errance n'était un voyage qu'à traverser les cercles de l'enfer, Aldo Caredda a placardé le cri de l'identité qui s'efface dans le miroir brisé de l'époque, Francesco Passaniti a reconstruit la caverne platonicienne et donné aux ombres des coussins de béton pour qu'elles se reposent de leurs peines, Xavier Lucchesi a découpé le cerveau pour le libérer de ses angoisses inutiles, Lynne Cohen a oublié les hommes dans ses photographies et leur offre le reflet de leur absence, Yann Toma a irradié le ciel de ses faisceaux lumineux, appels nominatifs illisibles par leurs destinataires, et Wolfgang Seierl a fait entendre les cris du temps lorsque se déplie la ligne noire de ses malheurs.

6

« Car les choses en sont toujours au même point elles n'ont pas changé, ce sont les prêtres qui tiennent toujours entre leurs sales mains le gouffre de l'immortalité, comme ils maintiennent volontairement et systématiquement ce monde ci sous l'angle de la misère, de la faillite de conscience, du désespoir de la famine corporelle complète et de la mort » écrivait à Ivry, en septembre 1947, Antonin Artaud ■

Jean-Louis POITEVIN

Le navire Polyptyque

Sciences-politique-fiction

Ces trois mots forment comme les pointes du triangle des Bermudes dans lequel viennent s'effondrer certains rêves de ces temps malades. Et pourtant, engoncés dans les replis du temps, d'autres rêves existent qui trament dans les bulles de l'oubli les rengaines de l'imprésentable.



Nous ne savons comment faire face parce que nous affectons d'ignorer à quoi faire face et pourtant nous sentons parfois que nous le devons. Ce devoir-là se situe au-delà des limites du simple devoir. Le paradoxe est là qui renvoie à un devenir inassignable les fonctions du devoir et laisse chacun démuné face à l'apparence d'une absence d'ordre. Ni l'un ni l'autre ne semblant plus pouvoir assurer la régulation des espérances ni celle des inclinations, abandonnons les.

En d'autres termes, il apparaît que ce que trament dans notre dos mais avec notre plus entière complicité, ceux qui prétendent être les dépositaires du réel, n'est notre perte et notre salut qu'à reconnaître en eux la forme à venir de nos illusions préméditées et de notre volontaire servitude.

Alors, que faire ? Simplement questionner, interroger, questionner encore, faire émerger des problèmes là où règnent des unanimités frelatées, des concordances arrangées, des accords reconduits sans accord. POLYPTYQUE, articulation concertée de plusieurs champs, est une entreprise à caractère multiple visant à faire se lever des interrogations là où des angles fuient vers l'inconnu, là où des parallèles se rencontrent, là où des champs de connaissances et des pratiques se heurtent, s'illuminent, se défont, se reconstruisent.

Ce que l'on appelle l'art, aujourd'hui, pourrait très bien se trouver à l'un ou l'autre de tels croisements et mettre en question ses pratiques dans l'un ou l'autre de ces champs. Le plus souvent, il faut bien le constater, ce n'est pas cela qui se produit mais la production de formes qui sont autant de répliques d'un séisme qui n'a pas eu lieu.

POLYPTYQUE est la tentative aussi bien de plonger certaines pratiques artistiques dans le trouble de questions impertinentes que de faire rendre leur jus à des affirmations qui donnent leur saveur au réel sans que

7

nous les percevions. Si l'art est voué de toute éternité à refléter son temps, que ce soit au moins la part d'inconnu qui dans ce temps se cherche comme une âme errante cherche un corps où se reposer, pour son heur bon ou mauvais.

POLYPTYQUE est ce triangle ouvert, chacune des lignes se prolongeant bien au-delà de son point de jonction avec l'autre, qui se déplie et se replie selon des rythmes non prémédités, une forme mobile à partir de laquelle, il est pensable de « percevoir que nous sommes éternels », ou plutôt comment nous le sommes.

La question concernant l'art aujourd'hui est celle de sa justesse. Il ne s'agit pas de se repaître des ajustements possibles entre les puissances de l'asservissement et celles d'une liberté éternellement provisoire mais de voir en quoi les pratiques artistiques peuvent faire muter nos perceptions. Il est vrai que, poches de résistances incalculables, chacun précipite sa chute dans le chaos en refusant de se laisser prendre dans un pli du temps qu'il n'avait pas anticipé.

POLYPTYQUE est la tentative de donner une chance à chacun de nous de se glisser dans l'un de ces plis du temps et de se voir projeté dans des strates dont il pouvait difficilement percevoir ou envisager l'existence.

Macrocosme et microcosme

C'est sans doute ce qui surprend le plus dans l'art contemporain, cette absence de questionnement sur les images absolument fascinantes que nous livrent les champs les plus variés de la recherche scientifique.

L'infiniment petit, et ses répliques infinies de formes semblables engendrant parfois des figures de monstres implacables, ressemble ou rappelle l'infiniment grand. Dans un monde, la lumière est artificielle, dans l'autre, elle est source de chatolements incompressibles. Le cosmos devenu image semble pourtant infiniment petit et cet infiniment petit, magnifié par les couleurs, semble, lui, immense comme des océans incernables. Ceci ne rend pas pour

autant encore obsolète la phrase de Baudelaire au début du Voyage, cette fresque poétique qui vient clore les Fleurs du Mal de ses accents désespérés. « Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! ». Ainsi, en effet, même regardant le ciel avec nos puissants télescopes, c'est vers le souvenir que nous nous tournons, vers ces origines incomparables, incommensurables, impensables et dont pourtant nous sommes issus. Et, contemplant l'invisible qui se cachait jusqu'ici dans nos chairs, dans l'air que nous respirons, dans les fibres de nos rêves, nous nous tournons vers

notre avenir ou du moins celui que nous croyons pouvoir construire en rendant l'espèce humaine capable de résister à sa destruction programmée. En attendant que paraissent sur le ciel gris de nos espoirs si souvent déçus les signes de ces nouveaux accords, des gestes artistiques s'essayent à en dessiner les contours. La mémoire sollicitée est trop souvent celle du jour, mais parfois on voit poindre des élans prometteurs. Et l'on s'aperçoit alors que ce n'est pas la vérité scientifique qui nous piège, mais au-delà de la beauté des formes, les puissances de rêve et de fiction qui s'en dégagent.

De cela guère de traces dans ce qui se fait et se montre dans l'art contemporain ? C'est à la recherche de ces inventeurs de mondes inconnus que nous appelons. C'est vers eux que se lance ce navire nommé Polyptyque.

C'est à la jonction entre les puissances de feu du cosmos et les puissances de mutation du microcosme, que Polyptyque cherche à œuvrer.

Régimes de fiction

Il semble que les termes du débat qui a vu l'opposition entre les tenants de la modernité et ceux de la post-modernité se soient déplacés. En effet, pour certains, la post-modernité a installé ses vérités sous la forme d'un

réseau d'évidences sur les écrans de la planète alors que pour d'autres, tout ce qui arrive sur terre prouverait que cela n'est pas et donc n'est pas vrai. Mais entre les deux, une zone de plus en plus large s'est ouverte dans laquelle de nombreux artistes, entre autres, ont cru bon de creuser leur sillon, mêlant artistiquement des éléments provenant de chacun des camps. Les positions modernistes se résolvent souvent

dans le refus d'attendre en vain un futur meilleur dont on sait qu'il ne viendra pas et de se consacrer à l'amélioration des réseaux existants et les positions postmodernistes tendent à inscrire l'art dans le champ global de l'économie pour tenter de prouver qu'à défaut d'œuvrer pour un d'avenir meilleur, on peut œuvrer pour un meilleur présent. Les préoccupations sociologiques de certains croisent les préoccupations marketing des autres et l'enjeu critique de certaines positions semble surfer sur la vague molle de la reconnaissance.

Fiction devient le nom que l'on donne à l'ensemble des images et des informations, des récits et des agencements notionnels que l'on interpose entre le regard et la pensée, entre la vue et la vision, entre le vécu et les actions, entre le réel et son interprétation, en vue de modifier les liens qui assurent leur articulation. Quatre types de fictions semblent pouvoir être identifiés dans le champ de l'art contemporain.

Le premier type pourrait être appelé *fiction simple*. Il s'agit de la mise en place d'un récit, même extrêmement réduit, basé sur la dimension biographique de l'individu et censé assurer le lien entre l'artiste devenu producteur et le spectateur devenant consommateur de cette fiction.

Le deuxième type de fiction pourrait être appelé *fiction réfléchie*. Il s'agit le plus souvent de la mise en place d'un cadre de référence qui, mimant tel ou tel aspect de la réalité quotidienne ou socio-économique par exemple, le projette sur la scène de l'art produisant un effet de distanciation chez le spectateur. Celui-ci a alors la possibilité de ne pas entrer dans la fiction qu'on lui propose comme de s'approprier cette fiction.

Le troisième type de fiction pourrait être appelé *fiction complexe*. Il consiste en la mise en place de systèmes de récits plus complexes qui tendent à inclure l'ensemble des niveaux de la réalité dans le mouvement global de leur évolution. L'acceptation de cette fiction constitue l'accord préalable qui unit l'artiste aux spectateurs qui, acceptant de participer activement à la fiction, en deviennent pour une part les otages et pour une autre part les co-acteurs.

Le quatrième type de fiction pourrait être appelé *fiction indéfinie*. Il prend acte du fait que la réalité dans son ensemble est ou serait une fiction. Ceci étant posé comme acquis, tout récit, toute action, deviennent des actes ambigus qui à la fois dénoncent la fiction de la réalité et le font en produisant par une sorte de surrégime fictionnel des succédanés de réalité. La fiction devient le nom d'une mise en abîme indéfinie, la proie semblant définitivement abandonnée pour l'ombre.

L'art, ayant pour enjeu les liens entre pensée et cosmos, chair et visible, sensible et perçu, se trouve toujours au cœur des remous qui se produisent lors des changements d'époques.

Polyptyque se veut être un navire sur lequel embarquent à la fois les volutes acérées des affects et les axes tranchants de la raison, les accents de la chair et les linéaments de la pensée. En d'autres termes, l'enjeu est de tenter de cerner des manières de percevoir qui permettent de tracer des voies dans des zones peu ou pas fréquentées.

Il est vrai que les pratiques à l'œuvre dans le champ de l'art sont souvent prisonnières des artefacts du faux-semblant et en particulier des voiles que le moi jette, souvent sans en être totalement conscient, sur ce qu'il croise, rencontre, approche et finalement à quoi il finit par se heurter.

Cet aveuglement que l'on pourrait qualifier de volontaire s'il n'était si profondément le reflet de ce défaut au cœur de la mécanique de la conscience, cet aveuglement est sans doute le nœud gordien qui arrime entre eux ces régimes de fiction et les formes de vérité qui aujourd'hui luttent sur la scène sombre de l'art ■

Jean-Louis POITEVIN

L'enjeu n'est pas de tenter de briser le régime fictionnel pour le faire accoucher d'une figure enfin stable et définitive, sorte de blason qui rassemblerait le divers en une unité palpable. Il n'y a plus à distinguer entre vrai et faux, du moins du

point de vue de leurs effets car ce sont précisément les effets qui sont réversibles, le faux pouvant produire des effets de vérité et inversement.

Ce sont les formes de vérité qu'il est sans aucun doute nécessaire de repenser. Une nouvelle forme de vérité implique, pour exister, qu'un nouveau type de relation entre affects et pensée soit mis en œuvre. Si ce n'est pas le cas, on peut avoir affaire à de nouvelles idées mais en aucun à une nouvelle manière de penser.

Ainsi le partage ne s'effectue pas entre fiction et réel, mais entre affects et raison, la raison prétendant que son royaume ne peut exister qu'à limiter ou exclure les affects, et les affects se trouvant de ce fait embarqués dans les navires de l'irrationnel.







L'infigurable

Les Photographies de Lynne Cohen portent des titres qui nous renseignent bien peu sur ce qu'elles nous montrent. Ils indiquent en fait l'appartenance de chaque photographie à un type de lieu relevant de l'une ou l'autre des séries courant à travers l'ouvrage *No man's land*, comme, entre autres, établissement thermal, laboratoire, salle de cours.

Si chacun de ces noms désigne la fonction du lieu photographié, il ne nous dit rien d'autre, rien sur le pays ou la ville dans laquelle cet établissement se trouve, rien sur la date à laquelle la photographie a été prise, rien non plus sur une quelconque particularité de ce lieu.

Cette pauvreté en information des titres leur confère de facto une autre fonction, celle de provoquer le regardeur, pour reprendre le nom que donne Marcel Duchamp au spectateur, à s'interroger sur la pertinence de ce titre, c'est-à-dire sur les relations entre ce qui est montré et ce qui est signifié par le titre. En d'autres termes, ce que l'on voit peut correspondre à l'idée que l'on peut se

faire de tel ou tel type de lieu, les titres formant alors un système de classement simple, mais si l'on regarde les images sans faire attention au titre et que l'on cherche ensuite à savoir à quelle série telle ou telle photographie appartient, on est amené à constater que les lieux qui nous sont montrés ont un grand nombre de caractéristiques communes et qu'ils sont, d'une certaine manière, tous un peu semblables. Se répondant dans une





sorte de jeu infini d'écho, on voit apparaître un monde de ressemblances formelles.

Enfin, en nous donnant une indication aussi générale, les titres nous convient à interroger plus avant l'identité du lieu, mais seulement en imaginant ce qui pourrait s'y passer, car nous ne sauront rien de plus sur ce qui s'y passe réellement, même si nous nous attardons sur les éléments purement plastiques qui les composent et les considérons dans leurs caractéristiques esthétiques.

Par le seul jeu des titres, Lynne Cohen nous contraint donc à nous tenir à un étrange carrefour, là où les schèmes de l'ambivalence semblent pouvoir se muer en ceux de l'ambiguïté et réciproquement.

Ambivalents, les lieux que Lynne Cohen photographie le sont en ce qu'ils sont la représentation d'un lieu réel, fonctionnel, mais qui, vidé de sa fonctionnalité à la fois par la manière dont il est photographié et par le fait de devenir image, accède à une dimension plastique. Chaque lieu est à la fois sociologiquement et esthétiquement parlant intéressant. La coexistence de ces deux qualités le rend indéniablement ambivalent.

D'un autre côté, une fois passée l'identification rassurante promise par le titre, on se trouve face à une photographie qui nous montre un lieu dont on ne sait pas vraiment à quoi il sert et qui n'est pas plus que d'autres digne d'être présenté. Nous n'apprenons rien de précis sur sa fonction réelle et nous ne pouvons pas dire non plus qu'il dispose de qualités plastiques absolument indéniables. Le statut du lieu que la photographie nous montre est pour le moins ambigu.

Ce point en lequel se croisent ambiguïté et ambivalence, nous l'appellerons l'infigurable.

Entre ces deux ouvrages, *Occupied Territory* et *No man's land*, les photographies de Lynne Cohen connaissent une véritable mue. Pour mieux comprendre ce qui a eu lieu, il faut essayer dans un premier temps de chercher à analyser les raisons qui ont conduit Lynne Cohen à garder certaines images qui se trouvaient dans le premier album pour les inclure dans le second.

Ce que traquait Lynne Cohen relevait de deux mondes distincts mais qui étaient en partie mêlés, comme deux plaques qui se superposaient, deux univers imbriqués l'un dans l'autre, recouverts l'un par l'autre, l'un étant plus visible, prenant plus de place que l'autre. C'est justement celui qui n'avait pas encore atteint le stade de la maturité qui s'est comme lentement dégage et qui maintenant est devenu visible en tant que tel.

De photographies montrant avec un humour froid mais vibrant des lieux dénotant une atmosphère kitsch, on est passé à des photographies de lieux que l'on pourrait qualifier de hard, tant par les sujets qu'ils représentent que par la matérialité même de l'image.

En fait, les photographies de Lynne Cohen ont évolué sur trois plans à la

fois, dans le choix des types de lieux photographiés, dans le rapport au corps que cela induit et dans la matérialité même de l'image.

Les lieux photographiés dans *Occupied Territory* étaient pour l'essentiel des lieux familiers, du moins des types de lieux dans lesquels chacun pouvait un jour ou l'autre se trouver. Salon de coiffure ou entrée de bureau, salle de danse ou entrée de banque, salle de classe ou club, chaque lieu pouvait être familier et potentiellement accessible à chacun. Ce qui les rendait intéressant était leur singularité même, l'excentricité de certains aspects de leur décoration, la radicalité de leur agencement.

Lieux communs, au sens strict, même si plus ou moins privés, ils portaient en eux une sorte d'ambivalence fondamentale, tant les signes qui les définissaient dans leur fonction, étaient outrés. Photographiés, ils accédaient à une dimension supplémentaire, sorte de quasi sublime lié à l'exagération ou à l'intensification de certains signes et atteignaient ainsi une perfection seconde. L'humour implicite de ces lieux, la photographie le révélait comme elle en révélait tous les autres aspects.

Ambigus, ces lieux ne le devenaient guère dans la mesure où leur fonction ne devenait plus floue qu'à cause de cette intensification de la signification due à l'usage singulier de certains signes. Ceux-ci se retournaient en quelque sorte contre eux-mêmes, donnant à ces lieux une dimension onirique qui ne pouvait longtemps masquer l'involontaire dimension ironique qu'ils portaient en eux.

Les photographies qui se trouvaient dans *Occupied Territory* et qui sont reprises dans *No man's land*, relevaient donc déjà d'une autre problématique. Lieux le plus souvent inaccessibles au public, lieux interdits, dans lesquels on ne peut pénétrer sans autorisation et dans lesquels il est probablement souvent interdit aussi de photographier ce qui s'y passe réellement, ces lieux sont porteurs de mystère. À l'ambivalence générale qui définit les photographies de Lynne Cohen répondait déjà une forme d'ambiguïté que les nouvelles photographies rendent palpable. Ne se départissant pas de leur dimension onirique et ironique, ces photographies rendent sensible une dimension nouvelle, celle de l'infigurable.

2

Les lieux que l'on peut découvrir dans *No man's land* présentent ceci de différent avec ceux montrés dans *Occupied Territory*, que l'on ne peut imaginer ce que l'on y ferait soi-même sinon devenir comme toutes les photographies le suggèrent, l'objet d'une expérience, qui plus est probablement dangereuse. À l'humour potentiel qui conduisait à se demander comment je pourrais réagir si je me trouvais là, dans un de ces salons si singuliers, répond aujourd'hui une quasi angoisse. En effet, comme personne privée,

individu ou sujet, je n'ai, me trouvant dans l'un ou l'autre de ces lieux, pas d'autre statut possible que celui d'objet, objet d'une expérience dont j'ignore tout et qui pourra se faire directement sur mon propre corps ou qui s'effectuant sur l'un ou l'autre de ces simulacres que sont les mannequins, le concernera de toute façon.

Là où les photographies d'*Occupied Territory* nous confrontaient aux formes singulières de notre imaginaire, celles de *No man's land* nous obligent à questionner des zones non visibles de la réalité dans laquelle nous vivons, dont ignorons tout et où pourtant ont lieu des expériences qui nous concernent au premier chef.

Les types de lieux ont donc radicalement changé. Disons que ce qui relevait encore d'une interrogation secondaire dans *Occupied Territory* est devenu une interrogation primordiale dans *No man's land*.

Ces lieux sont donc, comme les titres l'indiquent, des endroits dans lesquels on fait des expériences et la plupart d'entre elles concernent le corps. En effet, on se trouve dans des lieux où l'on fabrique des mannequins, dans des lieux où des mannequins servent à des expériences de toutes sortes, dans des lieux où l'on fait des expériences concernant le corps animal ou humain, dans des lieux où des corps réels tentent des expériences qui concernent elles aussi dans leurs applications possibles d'autres corps, où enfin dans des lieux où le corps individuel est appelé à subir des traitements adaptés à ses maux. Salle de soins, salle de tir, usine ou salle d'expérience militaire, on se trouve donc dans un monde lié à la violence et au danger, à la maladie ou à la mort, mais où danger, violence et mort ne sont montrés que de manière allusive,





ou si l'on veut métaphorique. Ce sont aussi des lieux dans lesquels, finalement, ont fait semblant de faire semblant. On accomplit l'expérience par le simulacre, mais ce sont toujours les effets réels de la mise en œuvre de cette violence dans la réalité que l'on cherche à connaître, anticiper ou contrôler.

Si la tonalité générale d'*Occupied Territory* était celle du witz, du trait d'humour qui nous donnait à voir des trouilles venant déchirer le ciel couvert de nos évidences bornées, la tonalité générale de *No man's land* est plutôt celle de l'ironie. L'ironie est une opération de la pensée qui déplace ce qui se joue dans un certain espace sur une autre scène et rend ainsi possible une autre forme de classement des expériences et des éléments en jeu. Si ces photographies de Lynne Cohen relèvent donc plutôt de l'ironie, c'est qu'elle mettent en scène une manière de faire semblant de faire semblant qui conduit inmanquablement à révéler l'existence d'un abîme entre les violences simulées, leurs effets imaginés et leur réalité. C'est cet abîme qui constitue le véritable danger, c'est cet abîme qui est la source de la violence réelle, c'est contre lui que chacun se rebelle de toutes ses forces et c'est à lui que les photographies de Lynne Cohen nous confrontent. Cet abîme nous le nommons plus haut l'infigurable.



3

L'autre changement important dans le travail de Lynne Cohen concerne le corps, son statut, sa place, sa fonction. En effet, chacune de ces photographies nous confronte avec une situation dans laquelle le corps est en jeu, mais il nous est impossible de dire ce qui vraiment lui arrive et pourrait vraiment lui arriver dans ce lieu. On peut chercher à le deviner en s'interrogeant sur le type de lieux le plus connu, même si peu d'entre nous y ont jamais pénétré, le stand de tir de la police. Là, des mannequins servent de cible et permettent à des policiers de s'exercer non seulement à bien tirer, mais à bien identifier leur cible pour éviter de commettre d'irréparables erreurs quand ils auront à agir dans la réalité. Dans ce cas, on sait en gros ce qui se passe vraiment dans le lieu que l'on nous montre. Dans les autres, par contre, le mystère règne et il règne encore même après que l'on a lu le titre.

Ces photographies nous mettent face à quelque chose qui ne peut ni vraiment se raconter, ni vraiment se montrer, ni être représenté, quelque chose qui se trouve précisément au point de croisement entre ambiguïté et ambivalence, là où la dimension fictive du réel ne recouvre pas totalement la dimension réelle de la fiction, mais au contraire dévoile la puissance d'attraction ou de répulsion d'un certain type de vide dont l'absence de corps humain vivant dans ces images constitue le paradigme le plus cinglant.

Le corps est objet de toutes les attentions mais d'attentions qui peuvent se retourner contre lui dans la réalité. Si la présence d'une absence s'incarne souvent dans un objet fétiche, là, dans ces photographies de Lynne Cohen, elle est le corps. Absent, il est présent par son absence même et présent, il l'est sous forme de simulacres. Il est donc doublement absent. En d'autres termes, le corps, ici, accède à la dimension de l'infigurable. Présent par son absence au cœur de la représentation, il en est l'enjeu même. Puisque figuré partout à travers ses simulacres, il n'est pas comme tel infigurable, mais étant figuré par son absence et comme absence, il accède ainsi, en le révélant, à l'infigurable.

Menées pour mieux permettre le protéger dans la réalité, ces expériences ont recours à des simulacres de corps. C'est donc comme entité virtuelle qu'il nous est ici donné. Le virtuel, ici, est le champ dans lequel le semblant se redouble comme semblant dans l'attente de redevenir ou de repasser dans le réel et qui dans ce redoublement même découvre l'existence d'une puissance d'effectuation particulière. Le virtuel est en effet la dimension dans laquelle le corps est objet d'expériences qui peuvent ou bien ont pour but de lui conférer une nouvelle puissance comme sujet. Dans ce sens, le virtuel n'est autre que la représentation perçue comme

champ et en tant qu'elle est traversée par des forces potentiellement actualisables.

Les photographies de Lynne Cohen ont une manière bien particulière de mettre en œuvre ce redoublement et de faire du virtuel qu'elles dévoilent, le double réel de la représentation en tant que telle, c'est-à-dire de l'infigurable. Si tout ce qui apparaît dans le champ de la représentation vient interdire l'accès à l'infigurable, c'est en jouant indéfiniment sur cette absence d'êtres humains vivants dans ses photographies que Lynne Cohen, suivant en cela l'une de ses intuitions premières les plus riches et les plus radicales, réussit à le rendre perceptible. En effet, chaque élément qui paraît dans le cadre, dans la mesure où il ne parle finalement que de l'homme, nous contraint à accomplir ce travail qui pour Duchamp constituait la particularité devenue consciente de l'art contemporain, à savoir que ce sont les regardeurs qui font les tableaux. On peut dire que Lynne Cohen plus que d'autres, contraint le regardeur à faire la photographie, en ce sens qu'elle le contraint soit à accepter l'ambiguïté en se satisfaisant de l'ambivalence affichée, soit à tenter de sortir de ce piège en faisant face au vide. Signant sa présence virtuelle mais agissante à travers l'absence d'êtres humains vivants, l'infigurable nous fait face. Il nous est ici présenté comme une sorte de « vide d'hommes » dans des lieux pourtant « pleins de l'homme ». Presque sans y toucher, Lynne Cohen nous conduit donc à nous interroger sur le virtuel, ce mode actuel de présence-absence qui semble sauter au-delà du fétiche pour nous conduire à la confrontation avec la puissance plastique du vide.

4

Le troisième aspect qui distingue ces photographies récentes des plus anciennes tient à la présence massive d'éléments visuels qui sont comme des incarnations d'œuvres ou de fragments d'œuvres de type minimal ou conceptuel. Ce monde de l'expérimentation, ce monde caché où ont lieu des expériences sur lesquelles on ne sait rien, ce monde de la simulation, ce réel dans lequel règne le virtuel, ce monde produit des formes qui semblent être des simulacres d'œuvres d'art. Ces simulacres d'œuvres d'art ne sont pas simulacres de n'importe quel type d'œuvres puisqu'il s'agit d'œuvres qui interrogent la fonction réelle de ces être virtuels que sont les mots et les images, les relations qu'ils entretiennent entre eux et donc la fonction et le statut de la représentation dans notre culture et notre civilisation. À propos de l'œuvre de Joseph Kosuth, *Glass one and three*, Ghislain Mollet-Viéville écrit que « trois modes de réalisation ou de représentation se trouvent ainsi confrontés :

- *L'objet lui-même est défini par un système de référence tridimensionnelle*

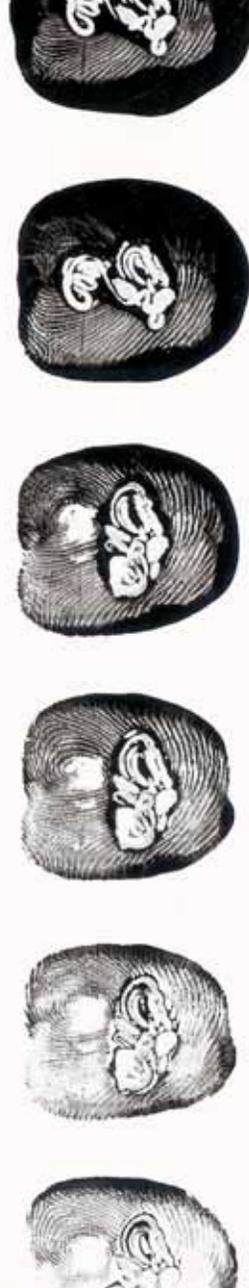
- la photo de l'objet est la représentation iconique bi-dimensionnelle
- la définition de l'objet est la représentation linguistique.

Devant cet ensemble, le spectateur hésite entre sa perception esthétique et sa perception utilitaire. (Ghislain Mollet-Viéville, *Art Minimal et conceptuel*, Ed. SKIRA, Genève 1995, p.72).

Les œuvres de Lynne Cohen nous font faire un pas de plus dans cette interrogation. Elles nous conduisent au cœur de la machinerie du doute dont elles nous dévoilent, autant que faire se peut, le secret. Ce secret est à la fois la chose la mieux partagée du monde et la plus indicible. Ce secret n'est un secret que parce qu'il est tout simplement incommunicable. Objet infigurable de l'expérience humaine, il est en fait le nœud gordien où se croisent les diverses lignes de force qui peuvent permettre à chacun de passer du statut d'objet d'expérience à celui de sujet. Il ne s'agit plus du sujet de l'histoire mais du sujet en acte, celui qui ne cesse de se subjectiver, c'est-à-dire celui qui ose affronter, ou disons réussit à ne pas occulter dans la multitude de ses expériences, celle indicible et pourtant essentielle de la confrontation avec le vide, avec cet infigurable qui hante la représentation et qui est au cœur du virtuel comme son noyau fondamental. On peut même dire que, d'une certaine manière, l'homme en tant qu'homme est cet infigurable.

L'infigurable est à la fois au cœur de chacun mais inaccessible et tout autour de chacun, mais insaisissable. Ce que montrent les photographies de Lynne Cohen, c'est que ce miroir vide des passions absentes est le lieu où le réel transformé en semblant et cherchant sa vérité dans l'outrance du semblant, se découvre comme habité par le virtuel, ce théâtre sans fond où le vide est partout et l'infigurable nulle part. Elles exhibent dans leur nudité cet impossible qui est de la représentation le secret, secret de polichinelle si bien partagé qu'il conduit à occulter ce fait que la puissance plastique célébrée par toute représentation, trouve en l'infigurable la source sans laquelle elle ne saurait exister.

Jean- Louis POITEVIN



One - Two - Three - Four

A well a everybody's heard about the bird
B b b bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, the bird is the word
A well a bird, bird, bird, well the bird is the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, well the bird is the word
A well a bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, well the bird is the word
A well a bird, bird, b bird's the word
A well a don't you know about the bird ?
Well, everybody knows that the bird is the word !
A well a bird, bird, b bird's the word
A well a
A well a everybody's heard about the bird
Bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a bird, bird, bird, b bird's the word
A well a don't you know about the bird ?
Well, everybody's talking about the bird !
A well a bird, bird, b bird's the word
A well a bird

Surfin' bird

Bbbbbbbbbbbbbbbbb... aaah !

Pa
Pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa pa ooma mow mow
Papa ooma mow mow

Papa ooma mow mow, papa ooma mow mow
Papa ooma mow mow, papa ooma mow mow
Ooma mow mow, papa ooma mow mow
Papa ooma mow mow, papa ooma mow mow
Papa ooma mow mow, papa ooma mow mow
Oom oom oom oom ooma mow mow
Papa ooma mow mow, papa oom oom oom
Oom ooma mow mow, papa ooma mow mow
Ooma mow mow, papa ooma mow mow
Papa a mow mow, papa ooma mow mow
Papa ooma mow mow, ooma mow mow
Papa ooma mow mow, ooma mow mow
Papa oom oom oom oom ooma mow mow
Oom oom oom oom ooma mow mow
Ooma mow mow, papa ooma mow mow
Papa ooma mow mow, ooma mow mow
Well don't you know about the bird ?
Well, everybody knows that the bird is the word !
A well a bird, bird, b bird's the word
Papa ooma mow mow, papa ooma mow mow

SURFIN' BIRD

The trashmen (lyrics-1963)



one

(L'empreinte, l'unique)

Un index, un peu d'encre, un chewing-gum, un support, un geste. Voilà ce qui constitue l'essence de la production d'Aldo Caredda depuis bientôt quinze ans. Utilisant son empreinte digitale comme motif unique, récurrent, obsédant, l'artiste appose sans relâche le même geste sur les divers supports qu'il investit. Image de l'unique par excellence, l'impression du geste apparaît comme le reste indiciel du travail plastique, la trace de son investissement corporel, la preuve de son passage. Telle une signature, l'empreinte apparaît dans son travail comme garante de l'individualité et de l'unicité de son auteur.

(Multiple, vous avez dit multiples ?)

Ce geste est répété machinalement, faisant de la production une trame qui se déploie dans l'espace et le temps. Par ce procédé mécanique, l'artiste opère un glissement de l'unique vers le multiple en poussant le principe de sérialité dans ses derniers retranchements. 1813 empreintes sur une toile de deux mètres sur un mètre cinquante, 1813 petits carreaux de céramique, portant la trace de l'index, disséminés sur quarante deux kilomètres de sentiers forestiers. Perdu dans la profusion d'une forme qui semble se redire sans cesse, l'œil y perd la trace de l'unique.

(Où te caches-tu)

En y regardant de plus près, en faisant l'effort de lecture nécessaire à la distinction des empreintes les unes par rapport aux autres, le mystère s'épaissit encore plus. En effet, superposant aux lignes digitales un filament de chewing-gum disposé aléatoirement sur son doigt, l'empreinte devient l'image du hasard, d'un hypothétique " autre ". Le geste mécanique en apparence, laisse la place à l'accident. C'est précisément à ce niveau que l'artiste s'exprime en tant qu'homme, être perfectible soumis au doute et à la réflexion

(L'identité)

Chaque empreinte noire apparaît dans son unicité ayant pourtant toujours le même index comme vecteur. Exigée pour l'obtention d'une carte d'identité, bientôt utilisée comme clef par le truchement de la biométrie, comment une empreinte digitale pourrait-elle assumer tout ce que nous sommes ?

Par la confrontation dualiste de notions telles que l'apparition et la disparition, l'unique et le multiple, la présence et l'absence, le travail d'Aldo Caredda semble nous interpeller sur la place de l'individu dans une société en crise identitaire...

Nicolas FRANCHOT



Entretien

Entre Nicolas FRANCHOT et Aldo CAREDDA

Mail de : nicolas franchot

Date : 30/10/2004 13 :47 :31

A : aldo caredda

...enfin, j'aimerais beaucoup que tu répondes aux questions d'un de mes mails que je te copie ici à nouveau :

— j'ai l'impression que dans la réplique de ton empreinte (« cachée » derrière un chewing-gum) ou dans l'effacement d'une seule et même empreinte, ta propre identité disparaît. J'entends par là que l'empreinte digitale comme signature unique d'un individu est en quelque sorte partiellement effacée. Qu'en est-il ?

Touché... Déjà, j'évitais systématiquement de signer mon travail, avant même de représenter ou de me servir de « l'empreinte »... Mais il y a longtemps maintenant ! je ne sais donc plus si ma propre identité a disparu ou au contraire s'est affirmée jusqu'à devenir sujet et objet de mon travail. Demeure le fait cependant que celle-ci est comme tu le soulignes, répliquée, parasitée, cachée, effacée, ce qui nous amène à « l'identité ». Une identité corporelle, sociale, symbolique, sublimée, détournée, manquante. Mais aussi et surtout une image corporelle, sociale, symbolique, sublimée, détournée, manquante, qui elle, nous renvoie à l'autoportrait.

Mail de : aldo caredda

Date : 14/11/2004 23 :10 :10

A : nicolas franchot

— Tu parles d'images et non plus d'identités. Serait-ce cela qui t'a amené à agrandir tes empreintes au point qu'elles en deviennent des sortes de cartes mentales, des labyrinthes sans entrée ni sortie ?

En ce qui concerne la série des agrandissements *holes* – ou trous en français – ils sont dans la continuité d'un travail entrepris voici deux ans : murs, portes, fenêtres et... trous. L'agrandissement de l'empreinte crée une distance quant à sa propre image et l'affirme également dans l'espace – un trou dans un mur –.

Depuis le début l'empreinte joue avec cette image qui se superpose à elle-même mais aussi la creuse à la manière d'un passage... De plus j'aime bien le mot *holes* en anglais.



three

Mail de : nicolas franchot

Date : 05/12/2004 18 :08 :00

A : aldo caredda

— Dans les “*einahpipé*”, tu répètes la même empreinte parasitée jusqu’ à sa disparition totale. N’ est ce pas un moyen d’ affirmer l’ autonomie de chacune des séries ?

Pour la série des “*einahpipé*” qui est montrée dans l’ exposition, il s’ agit d’ un travail qui a mis longtemps à mûrir lui aussi !!!

Simplement, mon travail repose sur l’ inscription de mon empreinte digitale qui à chaque fois, par la pression du résidu de matière – le chewing-gum - imprime une forme différence et unique. En faire deux identiques voire trois ou plus m’ aurait d’ ions un peu... perturbé. Sauf, si ces empreintes forment une série qui se referme sur elle-même. D’ où l’ idée de l’ effacement et de l’ effacement jusqu’ à la disparition. Encore une histoire de passage.

Une fois la première série réalisée, regardée à l’ envers, la disparition devenait apparition d’ où l’ allusion à l’ épiphanie (au sens étymologique du mot). Ne restait plus qu’ à renverser le mot épiphanie et la disparition devenait *einahpipé*.

Davantage qu’ une réflexion sur l’ autonomie de chaque empreinte qui, de toute manière se trouve de fait, c’ est le passage d’ une image à une autre, allez osons : d’ une situation à une autre, qui m’ a dès lors intéressé. Est-ce que l’ image changeait ou est-ce que l’ image devenait. Sommes nous dans un changement ou un devenir ?

À plus.

Mail de : nicolas franchot

Date : 16/12/2004 19 :24 :03

A : aldo caredda

— Peux-tu me parler de la présentation dans l’ exposition de tes œuvres sur fonds colorés ?

32

Le fond de couleur, par ailleurs utilisé pour d’ autres œuvres, sert de mise à distance. J’ isole la pièce du contexte, tout en l’ inscrivant dans le lieu, puisque la surface colorée dépend essentiellement de la configuration de l’ espace d’ exposition

four

Mail de : nicolas franchot

Date : 22 :01/2005 10 :05 :29

A : aldo caredda

— Essaies-tu, dans ton travail, de critiquer la signature de l’ artiste comme garante de la valeur artistique du travail ?

Ce qui rejoindrait d’ ailleurs le fait que tu

aies cessé très tôt de signer, de dater et de numéroter tes œuvres .

Dans les ready-made de Duchamp, le statut d’ œuvre d’ art est d’ abord acquit par le lieu de monstration mais surtout par la signature laissée par l’ artiste comme preuve de son acte créateur. Peut-on parler dans cette optique de ready-made digital ?



Il est difficile aujourd'hui de faire sans Duchamp, ou plutôt Duchamp a mis le doigt (...tiens c'est rigolo) sur des trucs pour lesquels il est difficile de faire sans. Cependant je n'ai jamais pensé la trace de l'index comme un ready-made, non plus la trace de l'index parasitée comme un ready-made aidé. Ready-made digital... non.

La notion de ready-made m'étant assez étrangère, du moins dans le détournement que l'on en a opéré depuis et à l'insu de Duchamp lui-même. En revanche les questions clés chez Duchamp – l'unique, le multiple, la signature, le détournement, le statut (modalités d'une identité donc) – appartiennent à notre perception, objectivée dans cette époque moderne ou plutôt... post- moderne.

Mail de : nicolas franchot — *Pour toi, l'empreinte a-t-elle une valeur de preuve, d'indice, d'un possible passage d'un toi fictif dans des temps et espaces que tu ne comptes pas investir autrement ?*
 Date : 22/01/2005 22 :32 :16
 A : aldo caredda

Pour moi la fiction s'installe dans la réalité, j'entends que le récit que l'on en fait s'inscrit dans notre réalité, mais je distingue le projet qui pourrait être une réalité à l'état de fiction et la réalité comme fiction d'un projet .

Je travaille sur une oeuvre qui parle de cela. J'envoie par la poste des "blisters" contenant une empreinte chacun, 1813 blisters pour être précis, l'équivalent d'une de mes toiles. J'envoie ces empreintes, mon empreinte donc - preuve fictive de ma présence - à des gens que je ne connais pas, en des endroits que je ne connais pas et que je ne connaîtrais probablement jamais puisque aux quatre coins du monde. Sur le verso de ces blisters une adresse de site recueille ces "bouteilles à la mer". La pensée que ces fictions arrivent ou bien que ces réalités se perdent réalise l'oeuvre.

34

Mail de : nicolas franchot — *L'organisation orthonormée de tes œuvres n'est pas sans rappeler la structure de nos sociétés occidentales où l'homme ne semble plus occuper une place prépondérante.*
 Date : 23/01/2005 12 :32 :16
 A : aldo caredda

Par conséquent, chacun semble revendiquer avec force son individualité. Sans tomber dans la nostalgie, on est bien loin du groupe d'artistes, de la bande de potes, qui aimaient à réfléchir et deviser ensemble. L'artiste d'aujourd'hui serait-il condamné à refaire le monde seul ? ■

... Well everybody knows that the bird is the word !
 Bbbbbbbbbbbbbbbbbbb... surfin'birdwPapa ooma



Entretien

avec Jean-Louis POITEVIN

Janvier 2005

Quelle est selon vous la place de l'artiste plasticien dans la société d'aujourd'hui ?

L'artiste occupe dans la société une place privilégiée et en même temps isolée. Il est toujours contre quelque chose et souvent contre lui-même.

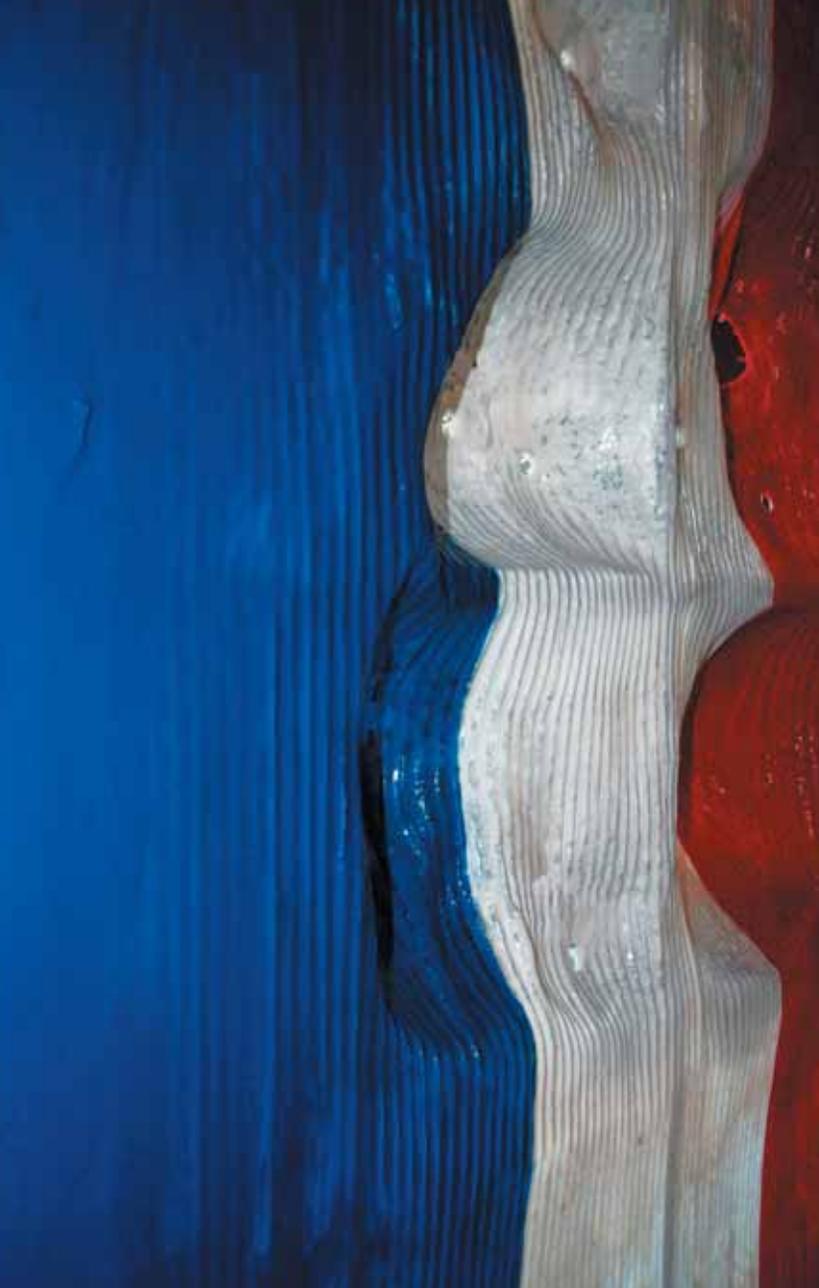
Quelles formes de liens existent pour vous entre l'art actuel et les temps actuels ?

Tout cela dépend d'abord de quel "temps" on parle. S'agit-il d'un temps physique, d'un temps philosophique, d'un temps métaphysique ou bien du temps de l'actualité quotidienne et des derniers potins sur une star-letto ?

36 *Si je parle d'art, je dois obligatoirement définir le concept de "temps" en fonction de ma démarche artistique. En ce qui me concerne j'énonce la chose suivante : in situ -in tempore. Cela signifie que, pour moi, l'œuvre doit établir un lien entre le lieu où elle est produite et le temps nécessaire pour qu'elle soit intelligible. Ce temps recouvre ma vie d'artiste et les 70 années après ma mort, durée qui correspond au fait que mon œuvre alors tombera dans le domaine public.*

Dans mon travail, j'inclus le temps de la manière suivante : je recouvre partiellement d'une première couche de résine polyvinyle une image ou un objet au fond d'un bac en métal. Quand la résine a séché, devenant semi transparente, je répète le geste et cela régulièrement. En effet, la vente de l'œuvre s'accompagne de la signature d'un contrat moral et juridique selon lequel je me rends régulièrement chez le collectionneur (une fois par an) afin de verser de nouvelles couches de résine sur l'image qui se trouve au fond du bac. De la sorte, mes tableaux-processus ne se réifient jamais (1).





Quelle définition donneriez-vous de l'œuvre d'art aujourd'hui ?

L'œuvre d'art est comme la vie, en perpétuelle transformation plastique et l'artiste joue le rôle d'un désinhibiteur, pour reprendre en le traduisant le terme utilisé par Heidegger, das Enthemmende, (2). L'artiste est donc quelqu'un qui appuie là où ça fait mal, qu'il soit un artiste qui travaille en enlevant, en ajoutant ou en décortiquant. L'important, c'est qu'il stimule l'inconscient des gens et fasse vibrer sa partie mal éclairée, celle qui touche à l'érotisme.

À ce propos, le projet que j'ai réalisé pour POLYPTYQUE 1 dans les nouvelles cuisines de l'hôpital Charles Foix et qui a pour titre "REPUBLIQUE 2 (recto-verso)" était une installation composée d'une centaine d'extincteurs posés sur deux chariots servant dans l'hôpital au transport des denrées alimentaires (p. 41 à 43). Cette œuvre oscillait entre l'idée du sauvetage et la possibilité de l'explosion. Les bouchons étaient en effet porteurs de mèches. De plus, ce travail introduisait une dimension érotique dans le monde du politique, car certains bouchons représentaient des sexes féminins qui entraient en confrontation avec des sexes masculins en érection (p.43).

L'artiste est-il un corps en activité ou une pensée en action ?

Je répondrais en évoquant mon travail qui a pour objet en particulier ce que j'appellerais un corps linguistique et formel dans lequel la matière liquide plastique du polyvinyle permet de "faire apparaître des images floues de corps entrelacés, des lanx saturées contemporaines, où l'érotisme déployé sert métaphoriquement à produire son propre chocolat et celui des spectateurs, à l'occasion"(3).

Le mot corps peut être aussi compris dans un autre sens. La seconde des pièces que j'ai réalisées pour l'expo POLYPTYQUE 1, qui était présentée à la Mairie d'Ivry et qui avait pour titre "REPUBLIQUE 1 (recto-verso)", était une stèle prenant pour sujet le drapeau français. Le symbole de la république était transformé par le polyvinyle et le polycarbonate en une forme archéologique inversée. Je voulais faire percevoir que la "République" elle-même est une matière en perpétuelle évolution. Ainsi le corps social, les concepts de nation, de peuple, de territoire, peuvent être présents dans un tel travail dans lequel un drapeau est pris comme sujet pictural à travers le jeu des couleurs côté recto, mais aussi comme "âme" à travers la structure du polycarbonate,

les réseaux de résine, les coulures et les oxydations côté verso (une république avec des trous, des bosses, des infiltrations – une république-blason, souvenir d'un art – d'une période artistique importante, les années 50).

Quelle place accordez-vous à la science dans vos réflexions et votre travail ?

Le drapeau, sujet de l'œuvre "REPUBLIQUE 1 (recto-verso)", est pour moi un travail sur le biologique. En effet, avant que l'œuvre ne finisse peut-être par ressembler à une sorte de "stalactite", elle doit vivre un temps scientifique, évolutif. Si l'idée de pourriture est une notion scientifique, alors mon travail a un rapport avec la science. La série des travaux intitulés "Malanni" de 1996, (4) formait un cycle à partir de l'idée de maladie. Je travaillais aussi à partir du texte de S. Freud "L'homme aux rats" et cherchais à montrer l'attachement de l'homme à l'argent et à la maladie, que ce soit la syphilis ou aujourd'hui le sida.

Quelle place accordez-vous au rêve dans votre travail ?

Quand je ne rêve pas, j'aime me sentir exister dans une surréalité liquéfiée. Le rêve n'a de sens que par son accomplissement dans mon travail à travers son incarnation polyvinylque.

Faut-il distinguer la fiction du réel dans une démarche artistique?

40 Ceci dit, cela dépend de quel type d'art on parle. En effet, la réalité et la matérialité d'une œuvre comme "double négative" de Michael HEIZER (1970) et celles de "l'urinoir" de Marcel DUCHAMP sont très différentes. Laquelle de ces deux œuvres est la plus réelle et laquelle est la plus fictive : la pissotière qui se trouve au Musée ou le travail considérable d'un bulldozer dans un lieu très lointain et désertique ?

En même temps, ces deux œuvres se situent dans deux fictions et deux réalités très différentes, mais justement, si on essaie d'inverser les objets et de mettre l'urinoir dans le désert et de faire entrer la tranchée du désert dans le Musée, on aura presque le même résultat : de l'art. À moins que ce ne soit un spectacle qui inclut réalité et fiction en même temps. Mais c'est sans doute la même chose.

Entre l'espace naturel, le monde extérieur et l'artéfact du Musée, de la "White Box", l'œuvre semble devoir dépendre justement de la définition que l'on fera de la fiction ou de la réalité !

C'est aussi le rapport au public, au spectateur-acteur, qui rend la nature de l'action artistique réelle ou fictive. Parfois, on peut aussi dire qu'il s'agit de "cinéma". Dans tous les cas, l'enjeu est un certain rapport au temps.

Il y a quelques années, un ami m'avait enregistré sur cassette, une œuvre musicale de LA MONTE YOUNG (the well-tuned piano). À l'époque, cela était pour moi quelque chose de spécial, et ces cassettes (après écoute) sont restées dans un tiroir pendant longtemps. Récemment, après avoir vu et vécu la pièce "Dream House", ("La maison pour le rêve", 1962) de La Monte Young et Marian Zazeela, je me suis souvenu de la musique et du "temps suspendu" (5), dont parle l'artiste-compositeur. Aussitôt cela m'a paru signifiant et révélateur, et je l'ai mis en rapport avec un de mes projets qui serait de concevoir un espace-musée comme une machine avec un automatisme programmé par lequel, régulièrement, du liquide polyvinylque serait répandu dans l'espace pour former une sédimentation plastique, la sculpture du temps lui-même. De plus, ceci remplacerait ainsi la production de l'œuvre d'art in situ et in tempore, (6).

Janvier 2005



41

BIBLIOGRAPHIE

- 1 – Stephen WRIGHT:
“*Ne pas être fini. Mais être là*”. L'impératif plastique de F.C.
Editions ALLIAGE'S, 2002, p. 6
- 2 – GIORGIO AGAMBEN : “*L'aperto - l' uomo e l' animale,*”
BOLLATI BORINGHIERI, TORINO
in “*scritti non ritti*” F.C. Editions SCHEIWILLER, Milan, 2003
- 3 – entretien entre F.C. et AD MOTINA à paraître en 2005,
suite à l'exposition “*qu' est ce que l' art domestique 4 ?*”
Galerie Trafic - le CERAP - Centre d'Etudes et de Recherches en Arts
Plastiques Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne
- 4 – catalogue “*GIRAVIZIO*”, 1996,
Editions CONSORZIO VALTIBERINA PROMUOVE, p. 40-41
- 5 – LA MONTE YOUNG,
Catalogue de l'exposition “*SONS ET LUMIERES*”
Centre Georges Pompidou Paris 2004, p. 224
- 6 – F.C. “*En prévision du manifeste plastique n° 1*”
in “*scritti non ritti*”, Edition SCHEIWILLER, Milan.p. 134



XAVIER LUCCHESI



POLYPHIQUE

Traverser l'opaque

Renoncer, commencer

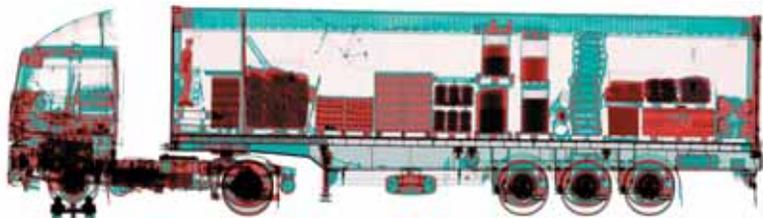
XL a renoncé, il y a maintenant plus de dix ans à l'usage de l'appareil photographique. Ce refus ne signait pas un renoncement à l'art, mais à la photographie publicitaire, travail de type alimentaire, et ouvrait la première page d'une nouvelle aventure, pleinement artistique cette fois. XL, en effet, avait choisi de réaliser ses œuvres au moyen de ce médium réservé à la recherche scientifique et au diagnostic médical, la radiographie.

Main négative

C'est une main, celle de la femme de Röntgen, qui fit l'objet du premier cliché aux rayons X. Ce fut la première main négative de l'histoire moderne. Cette image est en effet à rapprocher de celles qui ornent ici ou là les grottes préhistoriques. On ne peut douter que le résultat ait pu fasciner et surprendre. La rengaine si souvent entendue que



la fonction de l'art serait de rendre visible l'invisible trouvait là une conclusion plus matérielle que spirituelle. Ces images constituaient une sorte de réponse inverse à cette autre quête qui faisait frémir la photographie de cette époque, celle des esprits ou fantômes en tout genre. D'un côté, on cherchait à capturer des incorporels, de l'autre, on plongeait dans l'opacité de la matière et l'on révélait les secrets de la chair. Dans les deux cas des éléments invisibles allaient devenir enfin véritablement perceptibles.



Sous la peau des choses

En révélant ce qui était caché sous la peau des choses, la radiographie permet de faire l'économie du scalpel et du couteau, c'est-à-dire de l'entaille et des peaux écartelées, de la violence et du sang. On allait pouvoir voir ce qui se cache sans avoir à disséquer.

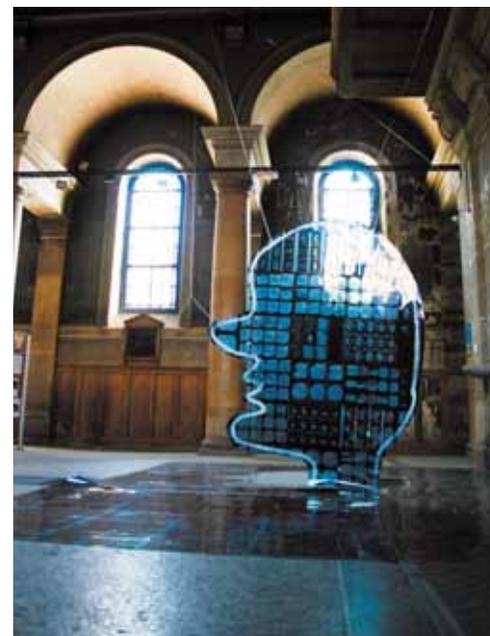
La peau est une protection naturelle qui fait barrière à tout ce qui venant du dehors est susceptible d'agresser le corps, la chair, les tissus qu'elle renferme. Sous l'effet des rayons X, cette peau devient inopérante, c'est-à-dire qu'elle s'efface au profit de ce qu'elle cache du moins en partie. Car ce ne sont pas les muscles que l'on découvre mais ce qui a une densité plus importante que la peau et la chair, les os par exemple ou les balles et les éclats d'obus qui sont venus se loger sous la peau. Cette abolition de la peau comme limite du corps ouvre des perspectives inédites qui oscillent entre la magie et la révélation. Car, outre la peau, toute enveloppe est comme une peau que les rayons X permettent de traverser pour révéler ce qu'elle recouvre ou cache. Si une prise de vue aux rayons X dévoile une part d'invisible, en aucun cas il est possible de nier la réalité matérielle de cet invisible-là.

Magique mais pas religieux

L'époque de la découverte des rayons X est aussi celle des premières grandes expositions "coloniales", qui firent connaître en Europe l'univers de l'art dit primitif et celle d'une crise grave dans le champ de la représentation en partie engendrée par ces découvertes.

Ainsi, vit-on les artistes être comme emportés par la fascination pour ce qui n'est pas visible, et pour les deux cultures de l'invisible, pour les deux manières opposées de toucher ce qui n'est pas représentable, à savoir la fonction magique de l'art primitif, d'un côté, et la toute neuve incursion de la technologie dans le champ du non perceptible directement par les sens.

Cette prise en compte de la dimension magique de l'image lors même que cette image n'était plus reproduction du visible mais dévoilement de ce que le visible occulte ou cache, rendait donc possible la mise en place d'un nouveau champ perceptif. Plus exactement, on peut dire que les rayons X ouvrent la porte à un nouveau mode de perception. Cette nouvelle manière de percevoir peut être dite magique, d'une part à cause la parenté entre les images produites ou révélées par les rayons et celles d'artistes dits primitifs mais aussi parce



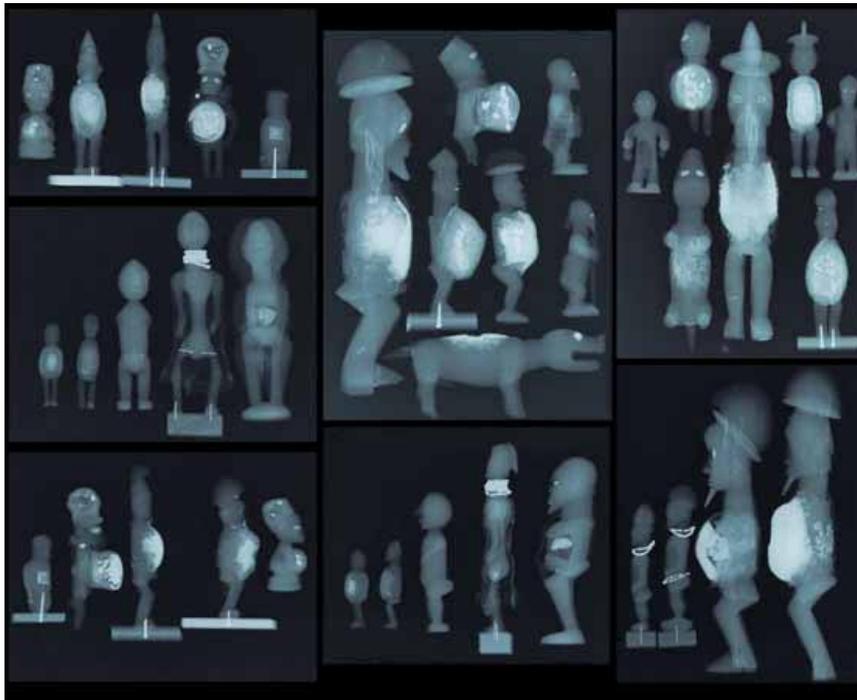
que les images produites par les rayons X obligeaient à voir avec de nouveaux yeux.

Et en effet, chacun se trouvant doté d'un regard capable de percer cette peau des choses, habituellement si opaque et si étanche, le vrai ne pouvait dès lors plus correspondre à l'évidence sensible offerte par la peau des choses. On ne pouvait plus ignorer le fait qu'à l'intérieur des choses, des éléments jusqu'ici imperceptibles en constituent comme l'intime vérité. Le regard, de porte ouverte sur le monde, se transforma en une porte ouverte sur cet autre côté du monde dont l'accès jusqu'alors était réservé aux voyants et aux mages, aux chamanes et aux devins aveugles.

Chacun devenait en quelque sorte un Tiresias, ou du moins plus personne ne pouvait s'affranchir de ce nouveau pouvoir que la science confère à tous puisqu'elle en permet l'accès à chacun.

Peur sacrée

Le travail que poursuit XL depuis plus de dix ans a pour effet, entre autres, de nous permettre de nous confronter avec les composantes magiques que la science et la technique mettent à notre disposition. En effet, il n'est pas possible de nier cette dimension non rationnelle



dans certains aspects des productions dont la science est la source.

Certaines images de l'infiniment grand ou de l'infiniment petit par exemple, comme les images faites aux rayons X, peuvent en ce sens être qualifiées de scientifiques alors même que pour les spectateurs, elles peuvent être associées à l'irrationnel.

C'est dans cette tension entre une liberté nouvelle rendue possible par des découvertes inédites et la difficulté de faire face à cette liberté, l'impossibilité de l'assumer même parfois, que se situe l'enjeu des relations entre art et sciences.

Le travail de XL explore cette frontière sensible et en dévoile les richesses et les potentiels d'inventions. Mais, ce que ce travail révèle de manière évidente

quoique non immédiatement identifiable, c'est cette tension qui permet de faire cohabiter deux forces apparemment incompatibles, celle rationnelle des résultats de pratiques scientifiques à travers des objets techniques et celle plus troublante qui est la voix même de l'irrationnel dans le monde. On peut trancher d'un geste apparemment noble et rejeter dans les limbes cette troublante présence, mais il est aussi possible de l'accepter et de la prendre en charge. Il faut pour cela accepter de ne pas la tuer dans l'œuf et lui assurer un devenir dans un environnement peu favorable, c'est-à-dire douter, douter de l'évidence du pouvoir de la raison à rendre compte de tous les phénomènes.

En ce sens, le travail de XL est un travail de voyant ou si

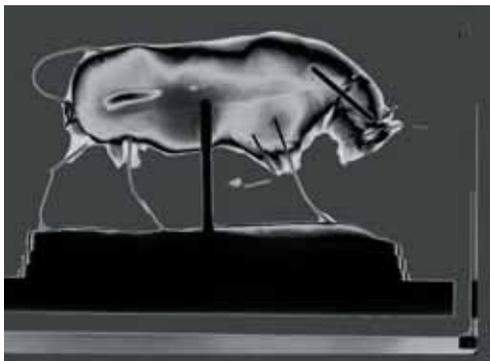


l'on veut de magicien. On sait la part d'illusion qu'il comporte et l'on ne peut effacer la part de vérité qu'il rend perceptible.

Dans le travail qu'il a mené sur des objets provenant du Musée des Arts Africains et Océaniens, XL a affiné son approche de la question du magique dans l'art

contemporain. En effet, les objets une fois exposés dans le musée comme l'ensemble des documents enregistrant leur existence ne forment finalement qu'une accumulation de clichés. La puissance magique pour les utilisateurs originels de ces objets, statuettes ou amulettes par exemple, se situe non pas dans l'objet en tant que tel, mais dans la présence en lui de substances susceptibles de soigner et dans la charge émotionnelle et spirituelle dont ils sont pourvus. Une fois sortis de leur contexte, il n'y a pour celui qui les voit aucune magie. Tout au plus a-t-il affaire à d'étranges, inquiétants ou surprenants objets. En les passant aux rayons X, il les fait apparaître sous un jour qui n'est ni celui de l'objet ni celui du document. Il fait apparaître une nouvelle dimension magique pour celui qui n'utilisera jamais cet objet dans sa vie, celui qui n'est donc ni spécialiste, ni habitants des régions où cet objet a cours comme porteur d'un pouvoir de guérison par exemple.

52



Ce à quoi XL tente de nous faire échapper c'est donc au piège du cliché. Le cliché, pour lui, est en effet une icône psychosociale et, en passant en quelque sorte le cliché aux rayons X, il déplace nos repères et nous conduit au-delà de la norme socialement acceptée que le cliché incarne.

Recomposer la mémoire

Nous oublions beaucoup, non par manque de mémoire, mais parce que nous accumulons des images, des souvenirs si l'on veut, qui finissent par obstruer les voies par lesquelles d'autres souvenirs pourraient venir à nous. Les images que produit XL visent à la fois à nettoyer notre regard en brisant notre accoutumance aux clichés et au confort que leur consommation génère, et à nous proposer une manière différente de voir à la fois l'objet photographié et donc aussi tout ce que nous voyons. Ce qu'il nous fait comprendre, c'est qu'une image quelle qu'elle soit, est d'abord une interprétation, qu'il n'y a pas d'image en soi, d'image pure si l'on veut ou d'image qui ne serait qu'image, mais que toute image est portée par un système, implicite ou non, d'interprétation.

Ainsi, pour revenir à une statuette africaine, celle-ci une fois sortie de son contexte est un objet de collection ou un objet exotique en aucun cas un objet magique. XL tente de nous faire éprouver par un traitement particulier de l'image un peu de la magie contenue dans ces objets. Il ne s'agit plus de la magie qui concerne les utilisateurs originels mais d'une magie qui nous concerne nous, les consommateurs de clichés. En d'autres termes, il nous offre les moyens de recomposer notre mémoire en fonction de critères conscients, de critères qui



53





acceptent aussi la réalité du magique comme dimension constitutive de l'homme.

On peut dire aussi qu'il s'attaque à ces temples de la mémoire que sont les musées. En effet, lorsqu'il passe aux rayons X des toiles de maîtres, des toiles qui sont au Louvre ou à Orsay par exemple, il ne cherche pas tant à les désacraliser que, là aussi, à nous permettre de voir au-delà des clichés et des évidences faussement partagées concernant ces œuvres. XL nous propose de les regarder avec les yeux sinon de la science du moins avec des yeux potentiels de scanners mutants que la science et la technique nous ont permis de devenir. On le voit, s'ouvre ici une voie qui conduit non à sacraliser le magique mais à prendre en compte son existence potentielle dans toutes les strates du visible. Le magique alors n'est peut-être rien d'autre que le fait de voir autrement, c'est-à-dire de découvrir en nous cette capacité à voir autrement. Et c'est là la plus importante des découvertes, à savoir qu'il existe en chacun de nous un regard et donc une forme de pensée susceptible d'allier les puissances de la conscience et de la raison à celle du magique, donnant ainsi aux affects la place qui leur revient dans le fonctionnement de notre psychisme et de notre vie.

Jean-Louis POITEVIN



CHRISTIAN JACCARD

POLYPYQUE





Bloc 14: Entretien in situ

58

Visiteur : Quelles sont les démarches préliminaires pour activer une intervention éphémère dans une friche qui n'est pas industrielle ?

CHRISTIAN JACCARD – Le fait d'avoir effectué précédemment d'autres actions dans des friches à Saint-Etienne, à Marseille, à Poitiers confirme une expérience nomade et reconnue. Sachant maintenant les réticences que provoquent une telle démarche, il est préférable de s'y prendre en amont. Les décisions comme les autorisations peuvent traîner en longueur jusqu'à leur obtention. Les bâtiments désaffectés au sein de l'hôpital Charles Foix, en l'occurrence le Bloc 14, sont inscrits en partie à l'Inventaire général et, dans ce cas, on constate quelques gênes administratives ; ce qui est légitime. L'appui d'élus locaux et d'instances culturelles ne doit pas être sous-estimé face aux domaines de l'Assistance publique car la hantise du feu susceptible de propager un incendie est vraiment présente dans les esprits. L'autre démarche est celle de la problématique du tableau conjointe à la portée ontologique, éthique, symbolique, métaphorique et inhérente à la lumière émanant du feu ainsi

que de son extinction laissant une trace, une ombre réduite à l'état de poussière, car la « friche-contact » au sein de ses bases en mutation, crée ses fictions de la mémoire, ses parcours subjectifs, ses passages du plan aux volumes.

Visiteur : Le choix d'un site et son repérage sont-ils déterminants d'un projet spécifique ?

N'y a-t-il pas redondance à poursuivre le développement du même objectif, c'est-à-dire enflammer toujours le même gel combustible et produire encore la même poussière ?

CHR. J. – C'est différent à chaque fois naturellement parce que l'esprit des lieux et son histoire sont chargés d'une mémoire spécifique. La nature de l'architecture, son plan, sa répartition, les caractéristiques du mobilier en déshérence (unités de lavage, tables de coupe, chaudronneries, chariots alimentaires, chambres frigorifiques, fours de cuisson, vestiaires métalliques, cartons de vaisselles jetables). Tous ces matériaux rouillés, éventrés, abandonnés ou en partie démontés et excavés ainsi que les gravats et inscriptions en tout genre, (notes de service, échéanciers de présences/absences, effets personnels des gens de cuisine ou d'intendance, enfin la texture des subjectiles hors normes, des faux plafonds d'amiante, des enduits et peintures à base de plomb...) Tous ces indices créent d'emblée à la fois la masse, l'âme, la densité d'une situation vraiment singulière et propre au site. La relation au feu à travers les nombreux foyers pour la cuisson des aliments instaure étrangement une logique de la combustion que l'organisation méthodique de l'intervention éphémère s'approprie, transpose et synthétise. Le site délaissé est déjà en soi une installation/situation capable de se suffire à elle-même dans ses dimensions d'abandon et d'absence. Mais le processus de l'imaginaire qu'elle suggère incite à la réactivation dont le mérite est d'être sublimée par l'immatérialité des flammes. Son rayonnement de lumières éblouissantes mais aussi légères, graves, inquiètes vit dans l'instant d'une commémoration fugitive.

59

Visiteur : Comment et à quel moment se détermine dans les lieux le processus de traçage ?

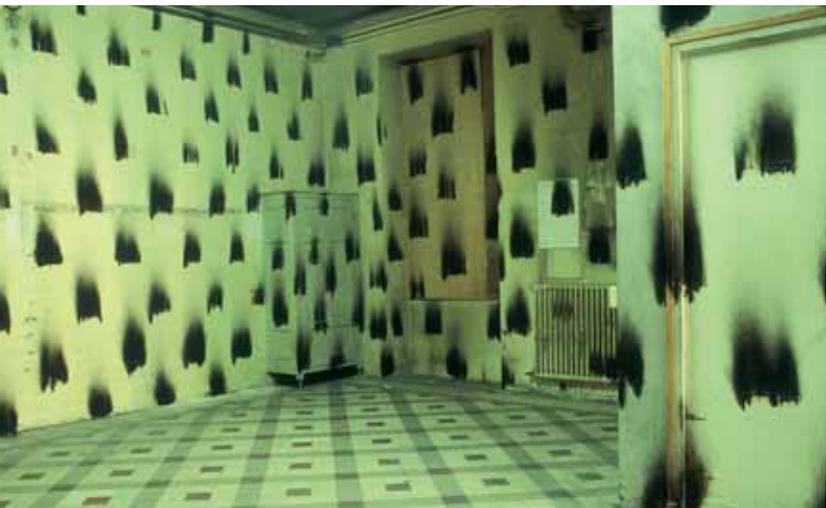
CHR. J. – Lors de l'intervention dans la mine du Puits-Couriot à Saint-Etienne, l'état de délabrement du soubassement des chevalements et la présence indicible de la mémoire des mineurs dans la salle des Pendus m'incita à stigmatiser l'extinction des lumières situées sur leur casque par une trace de suie déclinée systématiquement au droit des fondations lépreuses de la construction, au point d'instituer quelque chose comme

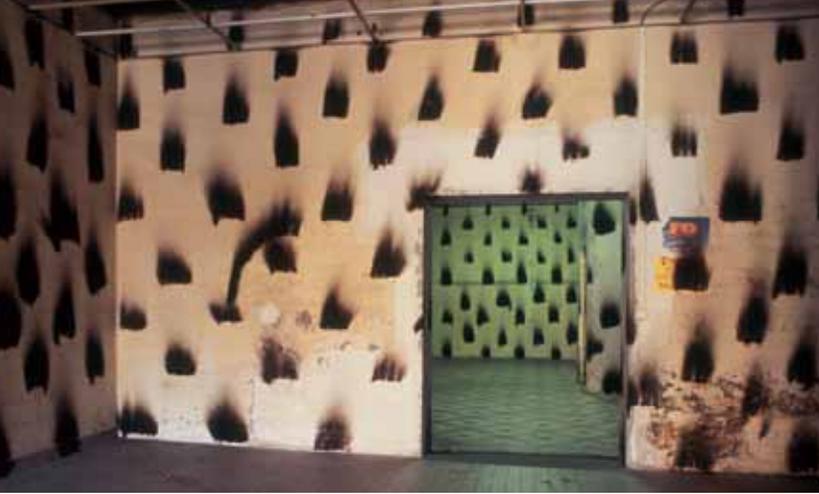
un tatouage couvrant la totalité de l'espace. M'inspirant de cette ponctuation pour le Bloc 14, les vestiges de suie par milliers sont autant d'émblèmes caractéristiques de l'extinction de la vie dans ce secteur de l'hôpital Charles Foix.

Gels de résine enflammés, ce sont des brûlis dont la mesure et le nombre sont à l'échelle des espaces. Ces brûlis transposent autant de paysages actifs, de destinées antérieures qui hantent forcément les lieux. Des contraintes, des entraves apparaissent (lignes électriques, transformateurs, chauffage central, voies d'accès, sorties de secours) et la régularité des ombres est perturbée. Cela fait partie des aléas qui créent une hétérogénéité et cela signifie que la lumière du feu et les flammes se jouent des incohérences comme elles peuvent aussi sublimer l'espace-temps différemment. L'ignition ne cesse d'évoluer, de se multiplier dans un territoire sans loi où la nudité se transforme en ardeur turgescente.

Il s'agit d'évoquer dans un lieu déchu de l'hôpital Charles Foix, une mémoire où la présence humaine a déployé ses énergies depuis des décennies.

Un univers où la maladie côtoie tour à tour l'espérance, la souffrance et la mort. Le déploiement des ombres, né au droit des murs, est la transfiguration commémorative des faits et gestes d'antan réduits ici et là à l'état de poussière. Le passé vit aujourd'hui son altérité.





Visiteur : Est-ce que les caractéristiques de l'intervention par rapport aux propriétés du site modifient la problématique du tableau et son contenu ?

CHR. J. – Bien qu'elle puisse paraître anachronique, la mise en œuvre est celle d'un délitement fluctuant du tableau suivant les points de vue et les angles d'approche. Les ombres suies confèrent à l'espace une impression de profondeur. Elles sont appelées à inscrire l'empreinte des énergies perdues. Elles suggèrent la densité des absences accumulées génératrices de vie et d'images parcellaires. Elles sont des constellations d'ombres portées à la fois présentes et passées. Leur juxtaposition exalte la fiction, l'utopie sur ce qui reste des champs d'ignition. Leur superposition oblitère, nourrit le site d'autres substances polymorphes. L'univers des souvenirs se substitue à celui d'un monde abandonné, délité, déstructuré. Les transformations surgissent plutôt que les modifications. Le théâtre fulminant, fulgurant et si précaire induit le degré supérieur de l'être des choses. Il apparaît puis s'éteint fugitif et mouvant, intangible et paradoxal, d'apparence fragile, incertaine, cramponnée au droit des parois grumeleuses, décrépies. La transposition de l'instant s'identifie au cycle de l'infini sidéral comme de l'infini domestique.

Visiteur : Quelle perspective donner au présent, héritier à l'instant du passé ?

CHR. J. – C'est plutôt des apparences évoquant l'espace-temps. Des forces de rassemblement et des forces de dispersion ne cessant d'opposer et de relier deux mouvements ; l'un rapproche, unit, relie ; l'autre délie, défait. Ces mouvements à l'œuvre sans doute dans l'origine de la matière se retrouvent dans les psychismes individuels, les circonstances proches ou lointaines.

Visiteur : Que se passe-t-il quand la matière de l'énergie disparaît, s'absente ?

CHR. J. – Disons les vestiges de signes et la renaissance de l'impalpable. Bien qu'il ait été absorbé par les flammes, l'oxygène, source de vie ne disparaît pas. Il renaît, se renouvelle. C'est par l'ensemble et la succession de tous les symptômes que le corps se révèle. C'est l'énergie mentale, conceptuelle qui les transforme en signes, c'est-à-dire un contenu révélateur d'une situation matérielle et d'un état d'esprit, qui produit l'expérience d'un équilibre friable entre différentes absences de vie, entre la mémoire immédiate et celle, lointaine où le vide laisse un spectre des éléments vraisemblablement ré-interprétables. Ma vision correcte et/ou illusoire s'attache aux absences du lieu déserté comme celui du lieu réactivé. Elles sont imminentes et construisent une texture, une intrigue à partir de cette éphémèreté. Elles convertissent l'espace inhabité en lieu œuvré.

Visiteur : Quel rôle joue le film vidéo ?

CHR. J. – Entre l'œil rétinien et l'œil de la focale, il y a forcément décalage. L'un ne voit pas forcément comme l'autre mais les deux sont des réceptacles. La vidéo instaure dans sa succession d'instant une cadence manipulable suivant la trame et les caractéristiques, c'est-à-dire une réinterprétation des décisions et des phénomènes vécus au cours du déroulement de l'intervention et de la naissance des brûlis.

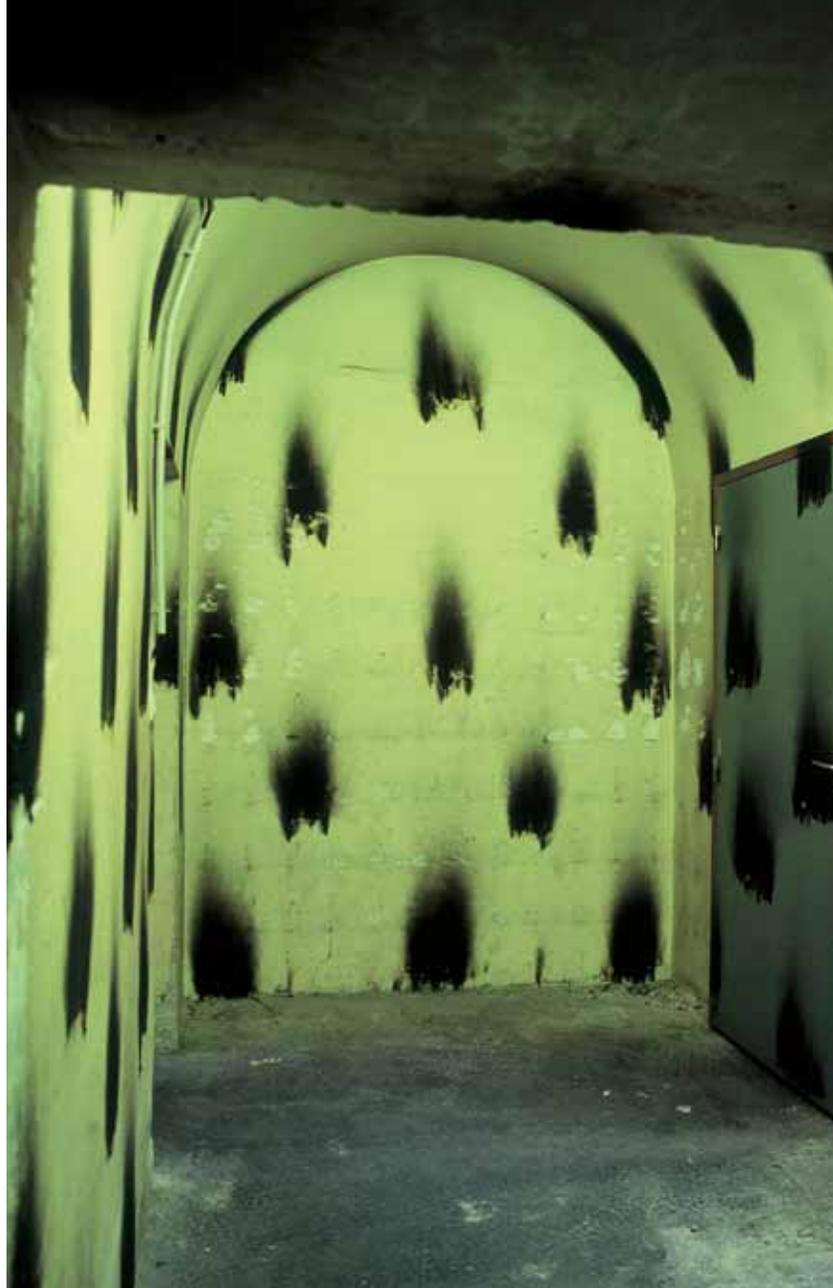
Visiteur : A quel moment l'élaboration de cette trame a-t-elle lieu ?

CHR. J. – Lors des premières visites dans le Bloc 14, il s'agit d'errer dans le dédale des restes épars et de se laisser guider par les éléments du désordre, par les odeurs, les bruits intimes et ceux, étrangers aux volumes de l'architecture. Capter l'étrangeté d'une absence notoire ;

tenter de la définir, de la rêver à travers le va-et-vient narratif et visuel. Partir de la nudité du lieu, de son abandon et penser sa saturation par l'accumulation des flammes et de leurs suies. Penser de lents travellings qui s'étirent et se croisent en diagonales où les lieux délabrés, les gravats éparpillés se superposent aux brûlis naissants sur les parois usées par le temps. La trame est un enchaînement de visions et d'évocations subjectives. La suite d'instant et de mouvements qui la constitue, produit les « images-lumières » de l'espace en gestation, devenu lui-même le lieu de l'absence. Dans cette histoire, la substance est le temps de transformation de la matière en mémoire et l'absence la matière d'un souvenir.

Visiteur : Quels sont, par rapport au projet Polyptyque, les types de liens permettant de passer de la fiction comme processus infini d'invention de formes à leur réalisation, à leur projection dans des espaces-temps inédits ?

CHR. J. – L'objectif de l'intervention éphémère est de singulariser une fiction aux dimensions et aux émotions bien particulières ; une tentative de réunir les pensées engendrées par la combustion « gesticulatoire » et la prolifération des ombres – vestige d'énergie. L'émanation du vivant, l'ombre portée dont l'origine semble être autant dans l'immémorial que dans les poussières de l'ignition s'invente au droit des parois du Bloc 14. Donner au présent la part d'une vision dont l'avenir du rêve peut évoluer et l'utopie basculer. Il s'agit de nouer en quelque sorte l'esprit à la matière dans la durée précaire de l'acte nomade ■





ENZO RULLO

POLYPHONIE

L'intervention éphémère réalisée les 22-23-24 septembre 2004 dans les anciennes cuisines de l'hôpital Charles Foix à Ivry-sur-Seine, Bloc 14, a donné lieu à un vidéogramme érigé en fiction des énergies perdues (images de Cori SHIM).

L'entretien (épuré) a eu lieu sur le site le 25 septembre en présence du public invité à poser ses questions.

« Et par là nous sortîmes à revoir les étoiles »

Enzo Rullo dans une installation où la précarité nous renvoie à l'évidence de nos oublis, dresse un constat brutal au sujet du voyage des hommes sur la terre du XXI^e siècle.

La vie est un voyage inexorable. La ville nous le fait oublier qui enserme les déplacements dans les limites de cercles concentriques. Nul, cependant ne se refuse à croire que sa vie comme une flèche tirée de nulle part se dirige non vers un but mais droit devant elle.

*Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée !*

(Chant I, v1-6)

Il y en a que l'on nomme touristes. Ils hantent la planète, savent d'où ils partent et quand ils reviendront. Leurs bagages ressemblent à des jouets trop lourds et leur démarche est celle d'animaux fatigués.

*Ancien renom sur terre les nomme aveugles ;
c'est gent avare, envieuse, orgueilleuse ;
fais que leurs mœurs ne t'atteignent pas*

(Chant XV, v 67-69)

Ils sont fatigués, fatigués de partir et de revenir, fatigués de rester et de devoir repartir, fatigués d'habiter une terre trop ronde sur laquelle aucun voyage ne conduit plus vers l'inconnu. Montrant une ombre au-delà d'eux, ils croient voir quelque chose d'étrange.

*Voici venir la bête à la queue aiguë,
qui passe les mots, qui brise armes et murs,
voici celle qui infecte le monde !.../...
Toute sa queue s'agitait dans le vide,
en tordant vers le haut la fourche vénéneuse
qui en armait la pointe comme un scorpion.*

(Chant XVII, v 1-3,25-27)

Ils creusent ainsi dans l'espace de leurs rêves blafards des cercles toujours plus nombreux ignorant tout pourtant de ces zones où languissent tant d'autres qu'ils ne voient pas

*C'est le lieu le plus bas et le plus obscur,
et le plus loin du ciel qui enclôt toutes choses:
je sais bien le chemin ; sois donc tranquille.
Ce marais qui exhale ici sa puanteur
fait tout le tour de la cité dolente.*

(Chant IX, v28-33)

Et puis, il y a ceux qui, de l'autre côté du rêve, semblent promis à une errance apparemment sans fin.

*Notre intellect est vain pour tout ce qui est proche
ou présent ; et si nul ne vient nous parler,
nous ignorons tout de l'état humain.*

(Chant X, v105-103)

Souvent, on finit par les parquer dans des zones qui ne ressemblent à rien où ils poursuivent dans l'immobilité d'un camp une errance sans espoir. Aujourd'hui, ces habitants de l'enfer, on les appelle des réfugiés

*Nous étions déjà si loin de la forêt
que je n'aurais pu voir où elle était
en me retournant en arrière,
quand nous rencontrâmes une foule d'ombres
qui s'en venait près de la rive, et chacune
nous regardait ainsi que font le soir
ceux qui croisent la nouvelle lune.*

(Chant XV, v13-19)

Sur eux, tous les stigmates d'un voyage dont aucun d'entre eux ne sait quand il s'achèvera. Toute fuite, ils le savent, est vaine.

*Nous laissâmes le mur et nous revînmes au centre
par un sentier qui plonge dans une vallée,
exhalant jusqu'en haut sa puanteur affreuse.*

(Chant X, v134-136)

L'émetteur qui pourrait les relier aux autres est en panne depuis toujours. Ils forment, masses gluantes et filandreuses, une sorte d'envers du monde hanté par la peur.

*O manteau écrasant pour l'éternité !
Nous tournâmes nous aussi à main gauche,
avec eux, attentifs à leurs tristes plaintes ;
mais sous le poids tous ces gens épuisés
allaient si lentement que nous changions
de compagnie à chaque tour de hanche*

(Chant XXIII, v67-72)



Pour eux la terre est sèche, le vent toujours trop fort.
Les objets encombrants ont depuis longtemps été
abandonnés. Pour eux, n'existe plus rien qu'une
zone peuplée d'une sorte d'attente indéfinie.

*Quand nous fûmes en bas dans le puits obscur,
beaucoup plus bas que les pieds du géant,
et que je regardais encore vers la falaise,
une voix me dit : « prends garde quand tu passes !
va si tu peux sans fouler sous tes pieds
les têtes de tes frères humains, qui souffrent. »*

(Chant XXXII, v 16-21)

*Un sol en terre sèche comme un désert, un poste de
télévision couvert de bande adhésive transparente,
des cartons entassés comme des restes d'un
voyage impossible et que ne finira jamais. Dans le
téléviseur, sur l'écran trouble, une tête, celle de
Roberto Benigni. Il lit simplement la Divine
Comédie de Dante, ou plus exactement, il dit l'enfer.
Atrocités, peur et désespoir, l'enfer de Dante se
termine cependant par ces mots :*

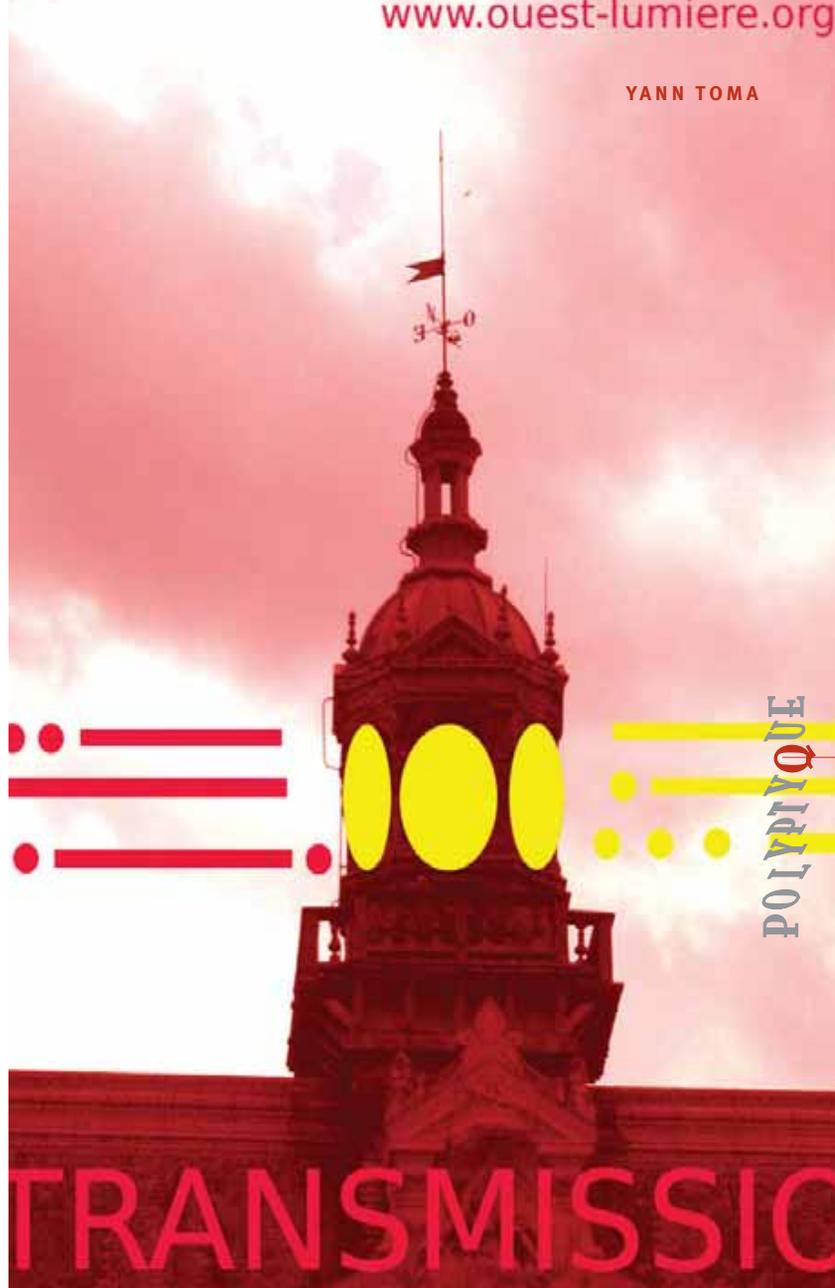
«Et par là nous sortîmes à revoir les étoiles»

(Chant XXIV, v139)

Jean-Louis POITEVIN



Toutes les citations sont extraites de L'enfer de Dante,
dans la traduction de Jacqueline Risset,
publié aux Éditions Flammarion.



POLYPHONIE

TRANSMISSIO



TRANSMISSION IVRY

Entretien avec Pierre Gosnat,
Maire d'Ivry-sur-Seine



Thierry Sigg : Tu avais dernièrement exprimé une opinion sur le travail de Yann Toma et nous sommes aujourd'hui réunis pour en parler.

Jean-Louis Poitevin : Nous aimerions aborder avec vous, Monsieur le Maire trois points, recueillir votre avis sur cette œuvre, que vous nous disiez ce que vous avez entendu en tant que maire comme réactions de la part des gens et enfin que vous nous disiez comment vous voyez cette œuvre par rapport à l'identité d'Ivry et à sa population.

Yann Toma : l'origine de «*Transmission Ivry*» se situe dans les transmissions antérieures, transmissions qui étaient des œuvres qui disséminaient du sens directement chez les gens par le biais de l'installation de boîtiers. Ces transmissions permettaient de lier des communautés de personnes par l'intermédiaire de la fiction. Dans le cadre du projet qui nous rassemble aujourd'hui, il est évident que le soutien de la mairie a été essentiel. Vous avez accepté l'idée qu'un dispositif soit installé tout en haut de votre mairie...

Thierry Sigg : ...et amené la liste de tous les électeurs.

Yann Toma : ...oui, et surtout, pour moi c'était une inconnue totale. Je savais que c'était tout à fait possible d'accéder à cette liste électorale.

Thierry Sigg : ...tu ne savais pas comment ça allait se traiter, cette gestion du bottin informatique. Il y avait plein d'inconnues. Tu veux dire, donc, que cette expérience a eu des conséquences.

Yann Toma : Oui, dans mon travail, je suis passé à une échelle plus importante, à l'échelle d'une

Cet entretien a eu lieu
le jeudi 18 novembre

2005 à 11 heures du
matin entre

Pierre Gosnat,
Thierry Sigg,

Emmanuel Ropers,
Jean-Louis Poitevin et
Yann Toma.

L'objet de cet
entretien est de parler
de l'œuvre de Yann

Toma «*Transmission
Ivry*» réalisée dans le
cadre de l'exposition

Polyptyque 1



ville, ce qui donne un sens différent à la lumière, un sens collectif. Le travail que nous avons mené dans la mise en place a été très intéressant car j'ai eu l'occasion de connaître les recoins de votre mairie, y compris les greniers. Aujourd'hui, l'artiste est pris à tous les niveaux dans un rapport au marché, dans un rapport particulier à l'exposition et dans un rapport à la société dans laquelle il vit qui me semble assez cadré. L'idée de pouvoir diffuser quelque chose dans un cadre public et que ça puisse sortir du champ strictement artistique et culturel, champ aujourd'hui extrêmement balisé, est pour moi très importante. J'utilise mes compétences, comme le disait Bourdieu, au profit d'autres combats, combats qui ne sont pas liés à ma discipline. Je mène ma carrière d'artiste, si l'on peut parler ici de « carrière » (ce serait plutôt un état en fait), et en même temps, je réalise une action citoyenne. Aujourd'hui, plus que jamais, il devient absolument déterminant que ce type de posture soit pris en compte.

Pierre Gosnat : Par rapport à Ivry, ce qui a été engagé s'inscrit dans une logique ancienne dans laquelle on a accumulé beaucoup d'expérience. Je vois la discussion que nous pouvions avoir hier avec le Préfet du Val de Marne, c'était assez intéressant parce qu'il découvrait la richesse de ce qui pouvait exister dans cette ville, pas seulement sur le terrain culturel d'ailleurs mais plus sur le terrain de l'ouverture à de multiples expériences. La culture, c'est à Ivry plus de 10% du budget communal, c'est beaucoup comparé au 0,8% à peine de l'Etat. Donc ça veut dire, au-delà des chiffres eux-mêmes, que c'est une volonté politique très clairement affichée, même si nous ne sommes pas les meilleurs du point de vue de la communication et qu'on ne le fait pas toujours savoir comme il le faut. J'y reviendrai parce que je pense à ce que vous avez fait justement. Ici, dans la ville, il y a les arts plastiques, il y a la lecture, il y a le théâtre, il y a le chant, etc... On couvre quand même beaucoup de domaines. Ça, c'est ce que crée la municipalité, l'aide directe. Cette relation que l'on peut appeler historique car elle s'étend sur plusieurs décennies, a pris énormément d'ampleur, avec l'aide à la création et à la diffusion culturelle et aussi à travers des relations avec des créateurs qui n'ont rien à attendre particulièrement de la ville. Des relations fructueuses se sont engagées avec eux, dans une ville qui compte plus de 400 ateliers d'artistes, ce qui est tout à fait considérable, sous des formes qui sont elles-mêmes en pleine évolution puisque au départ, notamment quand les premiers ateliers d'artistes ont été créés dans le cadre de la rénovation d'Ivry, c'était pour l'essentiel pour des plasticiens. On constate aujourd'hui que dans les ateliers d'artistes, il y a de plus en plus de métiers un peu nouveaux, y compris des musiciens, des gens qui travaillent dans la photo, voire dans la communication. Il y a des synergies qui se créent entre eux dans des lieux très particuliers et des synergies qui se créent dans la ville, avec la population d'Ivry. C'est très fort au moment des portes ouvertes, parce que là, c'est quand même plusieurs milliers de personnes qui déambulent dans la ville. Ça circule de partout, il



faut avoir une balise Argos pour s'y retrouver. On est incapable de pouvoir tout faire dans le week-end, même si on est très courageux et sportif. Mais le problème, c'est celui de l'éphémère. Les choses ont lieu à un moment donné et puis tout disparaît. Je l'ai dit à Thierry Sigg, il y a eu des aspects symboliques très forts, dans le drapeau et le lien qu'il établissait avec le 60^e anniversaire de la Libération de Paris, comme dans ce que vous avez réalisé. Mais je trouve que ça s'est passé de façon beaucoup trop anodine. Je pense qu'une grande partie de la population d'Ivry n'a pas remarqué le clignotement au-dessus de la mairie et quand les gens l'ont vu, ils ne savaient pas toujours ce que c'était. Ceci ne retire rien à la qualité de votre intervention et de votre idée.

Yann Toma : Cette intervention va avoir des suites puisque l'oeuvre va commencer à circuler. La mairie de Roubaix a déjà fait preuve d'intérêt et semble en mesure d'accueillir l'oeuvre pour mars prochain.

Pierre Gosnat : Avec les noms des électeurs d'Ivry ? (Rires)

Yann Toma : ...pas avec les noms des Ivryens mais avec ceux des habitants de Roubaix. Ce type de problème commence à être intégré aussi. Il y a un réel problème de communication pour que cette oeuvre puisse passer auprès d'un grand public. C'est aussi un problème budgétaire. On avait pensé le jour de l'inauguration de « *Plein feux sur Ivry* », faire une distribution de tracts auprès de la population. On l'a fait par la suite pendant plusieurs samedis. On a eu de nombreuses discussions avec les gens dans la rue. C'est sûr qu'il y a eu un problème d'accessibilité, mais j'ai remarqué une chose, je ne sais pas si vous l'avez vu, très souvent, le soir, des gens se postent devant la mairie et la filment ou la photographient. Ils semblent sensibilisés, restent, regardent, parlent entre eux. Il semble y avoir un intérêt pour ce qui se passe, les gens sont interloqués, non seulement par la lumière mais par ce qui se passe grâce à la mairie. Ils sont interpellés par ce lieu qui incarne la République sur ce qui les lie en tant que citoyens à la mairie. Ils peuvent faire un lien entre le lieu, la lumière et le sens que cela peut avoir. Mais c'est certain, ce que je viens de décrire, peut-être ne pouvaient-ils pas tous y accéder...

Thierry Sigg : C'est souvent après que l'opération a eu lieu qu'on en entend parler et qu'on apprend que cela s'est passé à Ivry avant Roubaix ou Brest. Ce que j'aimerais entendre, c'est ce que tu me disais sur ce que tu considérerais comme un acte de générosité de la part de ce type de projet et de propos tournés vers la population.

Pierre Gosnat : C'est tout à fait sincère ce que j'ai dit à Thierry Sigg. On n'est pas forcément là pour laisser une trace, mais l'idée de mettre en exergue un lieu fondamentalement symbolique de la République est importante. C'est un référent incontournable pour la population d'une ville. Ça rentre dans un projet évidemment culturel, mais aussi dans un projet éminemment politique. Il y a un message très clair : la mairie est le lieu de rassemblement de tous les Ivryens, du





moins de tous les noms dont on dispose sur nos listes électorales. Ça en éjecte néanmoins quelques-uns. Ça retire un certain nombre de personnes immigrées. Mais vous n'y êtes pour rien car vous avez travaillé avec les éléments que vous aviez à votre disposition. Il y a un peu du minaret dans votre procédure d'appel collectif. On communique avec tous les habitants de la ville et ils sont identifiés comme tels, individu par individu. Nous sommes tous inscrits dans quelque chose de collectif, mais chaque individu se singularise néanmoins. C'est une idée forte et généreuse. C'est pour cela que c'est dommage qu'elle n'ait pas été plus remarquée.

Thierry Sigg : On aurait aimé qu'elle le soit.

Pierre Gosnat : Ce qui aurait été amusant, c'est que les gens attendent le moment où leur nom passe. Il aurait fallu qu'ils connaissent le morse. Moi, je connais à peine le SOS !

Yann Toma : Il fallait trois jours et demi pour que le cycle complet des noms soit émis.

Thierry Sigg : On est parti d'un ensemble de 21 000 noms, que l'on a ramené à 14 000 noms puisqu'il ne s'agissait d'émettre que les noms des familles.

Yann Toma : Les prénoms de chacune des personnes étaient néanmoins cités. Tout le monde était nommé. C'était véritablement l'idée de nommer tout le monde, que personne ne soit oublié, que la mairie soit un terrain d'appel et de rencontre pour tous.

Pierre Gosnat : Ça va peut-être passer sur France 3. L'autre jour, on a fait un reportage sur la tour qui se trouve en face de la mairie et qui sert souvent d'observatoire aux jeunes du quartier. Ils me filmaient et à un moment donné, on a regardé la mairie et ils m'ont demandé ce que c'était. Alors, je le leur ai expliqué. Ça risque de passer au mois de décembre.

Yann Toma : J'aimerais avoir votre sentiment ? Pensez-vous que l'art peut encore être politique ?

Pierre Gosnat : Plus que jamais. Ce qui est problématique, c'est qu'il y a une pensée unique qui est de plus en plus expansionniste et que la contestation s'éteint. Ce n'est pas seulement un problème d'art, c'est aussi un problème d'idéologie. Malheureusement, la rébellion et la contestation ont pris du plomb dans l'aile. Ça se ressent dans tous les domaines : dans la vie politique, dans la vie associative, ça se ressent forcément dans la vie artistique. On assiste à la financiarisation des fonctions et notamment celle de l'art. Ce qui se passe dans le domaine de l'édition et dans le monde des journaux est effroyable. Maintenant, il y a deux ou trois grands groupes au maximum qui détiennent tous les pouvoirs d'édition et de communication. Paradoxalement, il y a plus de gens qui veulent, peut-être plus qu'avant, changer la société au niveau mondial comme le montre le mouvement alter mondialiste, ou d'autres mouvements ici en France. Dans ces mouvements, l'art aura sa place comme élé-



ment de contestation, de bouleversement de la pensée unique. C'est indispensable. Si on ne passe pas par là...

Thierry Sigg : Je suis intéressé par cette contradiction que tu mets en avant. On est dans un moment où les gens sont amenés à courber l'échine parce qu'il y a une très forte pression et en même temps on se dit qu'ils devraient d'autant plus réagir. Les artistes, eux, prennent des voies détournées étant donné qu'agir directement ça n'est plus possible. Ils prennent cet angle politique pour essayer de se repositionner parce que c'est vrai que ceux qui ont mené la contestation ont souvent été les premiers à baisser pavillon. Il y a beaucoup à reconstruire dans un champ qui est de plus en plus médiatisé.

Yann Toma : Cette médiatisation a peut-être des critères de lisibilité. C'est ce que j'ai essayé de montrer par cette œuvre. À partir du moment où l'on change de fréquence, il y a peut-être un rapport humain différent qui peut à nouveau s'établir. C'est un peu là-dessus que j'essaie de jouer dans mon travail, sur des éléments de communication qui sont en général surannés : le code Morse, le code Scott, le sémaphore, les pigeons voyageurs. Ces modes de communication ont un sens pour les gens, un sens qui n'est plus actif. Mais en les réactivant, on a soudain la possibilité de mettre en relation beaucoup de gens pour qui, toutes générations confondues, ça peut évoquer des choses..

Pierre Gosnat : Je ne sais pas si pour les jeunes, par exemple, les signaux en morse ont vraiment une signification.

Thierry Sigg : C'est compliqué, parce que l'on peut jouer, comme Yann le dit, sur des effets de décalage et presque de nostalgie, parce que c'était utilisé à une époque où la communication était plus communicante, en quelque sorte, mais on risque aussi de tomber à côté à cause de la méconnaissance de ces codes. C'est pour cela que je trouvais très intéressant que tu compares ça à un minaret parce que là, du coup, le symbole devient beaucoup plus simple à saisir. C'est vrai qu'il y a la parole qui vient d'en haut et qui réunit tout le monde. C'est une comparaison un peu religieuse peut-être... (Rires)

Jean-Louis Poitevin : À ceci près que le minaret passe par Dieu pour appeler à la prière alors qu'ici, on envoie une sorte de miroir déformant aux gens eux-mêmes.

Pierre Gosnat : On ne passe pas par Dieu, en effet, mais on passe par le maire... (Rires) Il faut ramener les choses à la réalité (Rires)

Jean-Louis Poitevin : Par miroir déformant, je veux évoquer le fait qu'on oublie un peu l'altérité, car on permet aux gens de se voir eux-mêmes mais sous une forme difficilement reconnaissable. C'est pourquoi je crois qu'on se trouve ici à la fois dans une affirmation de l'identité, parce qu'il s'agit du nom des gens, et dans le brouillage, parce que ce nom n'est pas lisible directement à travers les signaux émis.

Pierre Gosnat : Si les gens savaient lire le morse, ils diraient « c'est moi ». Ça aurait été marrant, effectivement, que les





gens attendent que leur nom soit émis.

Jean-Louis Poitevin : On pourrait imaginer aussi des portraits photographiques où l'on retrouverait chacun des habitants de la ville.

Pierre Gosnat : On avait un photographe qui avait pris en photo tous les Ivryens, lors des mariages, qui avait fait des portraits des personnalités. On avait presque envie de récupérer le fond photographique de cet homme parce que sa démarche prenait en compte notre histoire collective.

Yann Toma : La mémoire collective rassemble les gens. C'est un champ symbolique de rassemblement. Les grands-parents montrent à leurs petits-enfants les lieux où ils travaillaient. Il y a ici une liaison transgénérationnelle qui n'est peut-être pas entièrement généalogique, un rapport au temps qui permet une sorte de réunion des gens dans le temps. « Transmission Ivry », c'est une œuvre éphémère qui fait office de signal de ralliement et de sirène d'alarme en quelque sorte. Je crois que le signal, en fonctionnant jour et nuit, travaillait à la réactivation d'un sens collectif. Chacun étant nommé, il peut se sentir aussi concerné d'autant plus que son voisin lui aussi est nommé.

Pierre Gosnat : Il n'y a pas beaucoup de villes où ça se passe comme ça. Regardez ce livre sur Ivry. Là, c'est la dernière manif contre la guerre d'Algérie. Regardez, là c'est mon grand-père et là, mon père ! Il y a aussi une autre photo Laissez-moi chercher dans le livre. Je devais avoir douze ans à l'époque. Vous voyez, là, c'est une photographie réalisée dans le bureau même où nous sommes avec Maurice Thorez, Cocteau, Picasso et Aragon. Nous sommes des gens respectables, que voulez-vous !

Yann Toma : L'entretien d'aujourd'hui est alors d'autant plus symbolique !

Pierre Gosnat : Regardez ! Vous avez ici une photographie très marante. Voilà la fameuse manif ! Ici, on a le maire de 1925 à 1965, celui qui l'a été de 1965 à 1998 et moi. C'est-à-dire que là on a les maires d'Ivry de 1925 à aujourd'hui réunis dans une même manif. C'est cette photographie-là que Libé a utilisée lors de mon élection en 1998 pour évoquer cette histoire politique tout à fait unique. En effet, il n'y a pas beaucoup de villes où l'on trouve seulement trois maires en 80 ans ! Je rappelle que les autres sont restés bien longtemps !! (Rires) Retrouver une photographie avec les trois maires ensemble, c'est extraordinaire. Regardez là, c'est mon grand-père qui a été premier maire adjoint un peu avant la guerre. Il est devenu alors responsable de la résistance en Bretagne, à Brest, Nantes, etc... Il est resté par la suite, premier maire adjoint d'Ivry jusqu'en 1965. Ici, c'est mon père qui a été député de Charente Maritimes d'abord et ensuite d'Ivry en 1964, après la mort de Maurice Thorez.

Thierry Sigg : Elle est superbe cette photographie avec Picasso.

Pierre Gosnat : Oui, ils se tiennent la main comme ça. C'est mon père qui avait organisé les 80 ans de Picasso à Cannes.

Jean-Louis Poitevin : Vous êtes originaire de quelle région finalement?



Thierry Sigg : Son grand-père avait comme prénom Venise, ça vous dit qu'il n'était pas d'ici.

Pierre Gosnat : Venise, mon grand-père, était originaire de Bourges. Comme il était antimilitariste mais, en même temps, responsable du syndicat des ateliers militaires de Bourges... (Rires) il s'est fait viré et donc, il est parti du Cher. La famille est venue dans la région parisienne. Ils se sont alors retrouvés dans les premiers HLM d'Ivry...

Thierry Sigg : Ce prénom, Venise, c'est tellement merveilleux !

Pierre Gosnat : Mon grand-père habitait Bourges et son père était compagnon charpentier. Avec les compagnons, il circulait et travaillait dans les différentes villes où il allait. Pendant l'un de ses périples, il avait atterri à Venise. En revenant, il avait dit que, pour lui, Venise était la plus belle ville du monde et qu'il voulait absolument que leur premier enfant s'appelle Venise.

Thierry Sigg : C'est complètement exceptionnel !

Pierre Gosnat : Ce qui est étonnant, dans cette histoire, c'est que ma nièce, dont l'arrière grand-père s'appelle Venise, vient de se marier avec un jeune d'origine italienne dont le grand-père s'appelle Trieste. (Rires) Ils ont eu une petite fille qui est donc l'arrière petite fille de Venise et Trieste ! (Rires) Venise, c'était déjà pas mal, mais Trieste !! On est quand même dans une ville très contrastée et intéressante, où l'on rencontre des histoires très disparates et singulières.

Thierry Sigg : Oui, Emmanuel le découvre peu à peu.

Emmanuel Ropers : Je découvre en effet tous les aspects de cette diversité !

Yann Toma : Il y a beaucoup d'énergie ici. Les gens se parlent beaucoup.

Jean-Louis Poitevin : On sent tout de suite un autre esprit quand on arrive ici.

Pierre Gosnat : Il faut savoir qu'Ivry, c'est 220 associations dont 150 subventionnées. Il y a certes un danger d'atomisation de la chose collective due au contexte de la société d'aujourd'hui. Ici, c'est plus de 16 000 personnes qui sont inscrites dans les associations.

Yann Toma : 16 000 !! C'est un peu moins que les électeurs !!

Thierry Sigg : Oui, et quand tu penses qu'il y a aussi 16 000 inscrits à la médiathèque !!

Pierre Gosnat : Un peu plus même. On est passé de 6 000 à près de 20 000 abonnés à la médiathèque. Le club omnisport, c'est 6 000 licenciés, 36 sections avec des secteurs de pointes. On est le club le plus titré au niveau du handball. On est actuellement le dernier club d'Ile de France encore engagé dans la compétition européenne. Je dis « on a battu »... (Rires) Le maire d'avant, il disait « on a gagné » ou « ils ont perdu » (Rires). C'étaient les mêmes évidemment !! (Rires) Ici, il y a une vie sociale très forte...

Thierry Sigg : C'est une ville stimulante, une ville où l'on est porté par un élan.

Emmanuel Ropers : C'est une des rares villes en France à avoir un responsable des arts plastiques. Je le redis. Il y a





très peu de postes qui existent, de postes où des gens sont des intermédiaires entre la mairie et les créateurs.

Pierre Gosnat : On est une ville communiste. Les villes communistes envoient des signes concrets. L'état continue malgré tout à bafouer les droits des fonctionnaires et dans certaines autres villes ça ne va pas forcément mieux avec leur personnel !

Yann Toma : Ce que l'on vient de dire est tout à fait en relation avec « *Transmission Ivry* » ou plutôt avec l'objectif de cette œuvre qui est de nous permettre de porter à nouveau notre attention sur ce qui nous lie collectivement et peut nous conduire à construire un monde ensemble. Le code Scott diffuse du sens, mais il permet également un retour sur ce que la mairie et la ville représentent pour chacun d'entre nous. L'histoire de chacun est sollicitée. Le signal est bien évidemment discret et ponctuel. En même temps, quand on commence à s'y intéresser visuellement, on se rend compte que ça a un rapport direct avec l'architecture qui environne la mairie. J'ai effectué beaucoup de clichés photographiques, de films, de nuit comme de jour. Ça met en lumière différemment l'appréhension que l'on a de la ville.

Jean-Louis Poitevin : Quels sont les retours que vous avez eus ?

Pierre Gosnat : Sur cette œuvre, on m'a essentiellement posé des questions. C'était plutôt de la curiosité. Dans le passé, on a eu affaire à des œuvres plus problématiques que celle-ci.

Thierry Sigg : Il y a eu une évolution très positive de ce point de vue-là. Les gens sont aujourd'hui beaucoup plus positifs. Ils comprennent mieux les interventions artistiques en milieu urbain.

Yann Toma : Tout ce que tu dis va dans le sens d'une intensification de ce type d'interventions, qu'elles soient pérennes ou éphémères. Dans la foulée, je vous fais une proposition. Aujourd'hui, après cet entretien, nous allons démonter l'œuvre. Son cycle s'achève pour cette campagne. Je vous propose, dès que vous le souhaitez, de remettre en place le système et d'engager une véritable communication sur l'œuvre.

Pierre Gosnat : Oui. Il faudra simplement regarder comment on peut le faire et le remettre en place au moment où ça sera le plus adapté !

Thierry Sigg : On peut imaginer un événement nouveau, en relation avec la publication du livre *Polytique 1* ! Yann pourrait projeter de diffuser en morse lumière uniquement le nom du maire sans discontinuer ! (Rires)

Yann Toma : J'ai réussi à faire croire à certains passants que c'était le maire directement qui faisait du morse de son bureau ! (Rires)

Thierry Sigg : Ca ne m'étonne pas de toi ! (Rires)

Pierre Gosnat : J'ai dû gagner des voix ! (Rires ininterrompus) Dans le genre archaïque, aux jeunes qui viennent visiter mon bureau, je leur montre mon appareil radio à manivelle.

Thierry Sigg : Ce n'est pas diffusé encore par Ouest-Lumière ce genre de matériel ? (Rires)



Yann Toma : Non, en ce moment, on est dans l'énergie solaire et le pédalage... (Rires) Mais revenons à l'œuvre... (Rires). De jour, ça se voyait aussi bien que de nuit, ne trou-

vez-vous pas ?

Pierre Gosnat : Oui ! C'était impressionnant du reste !

Yann Toma : C'était des ampoules de 100 watts. En tout, il y en avait huit (deux par côtés)... pour un résultat très visible.

Pierre Gosnat : Tout à l'heure, vous me parliez de suites pour cette œuvre. Vous allez la faire à Brest ?

Yann Toma : Oui, à Brest et à Roubaix sûrement avant. À Brest, certainement en même temps que l'exposition que je vais mettre en place au centre d'art Passerelle. Pour vous faire comprendre le contexte, il faut que vous sachiez que je réactive une ancienne entreprise qui a existé et qui s'appelait Ouest-Lumière, entreprise que Thierry Sigg vient d'évoquer à l'instant. Ouest-Lumière, dans le cadre de la fiction que j'ai mise en place, incarne, en gros, le capitalisme le plus autocratique. J'ai racheté son nom à l'INPI. Aujourd'hui, des gens de différents horizons, de différentes classes sociales, se rejoignent à Ouest-Lumière, à travers cette fiction. Ce processus de création permet à chacun de prendre une place qu'il ne pourrait avoir dans la réalité. Chaque individu concerné peut devenir actionnaire et acteur de Ouest-Lumière. Ouest-Lumière incarne un peu ce que l'entreprise pourrait devenir si on la poussait à son paroxysme : l'outil par excellence d'une mainmise autoritaire sur l'individu. Paradoxalement, je réactive quelque chose qui prend la forme poétiquement d'une structure écrasante qui est, dans la réalité, hyper ouverte. C'est un lieu transversal et de liberté de pensée. J'essaye de faire en sorte que l'artiste ait une réflexion sociale et politique sur l'avenir de notre société. En 1995, j'ai eu l'occasion de faire mon éducation politique en m'engageant frontalement contre le pouvoir de l'époque. Je me suis rendu compte, à cette époque, après une occupation assez rude de près de 60 jours, que le combat frontal était épuisant et que, vu les techniques actuelles du pouvoir, il fallait penser d'autres modes de luttes, des luttes inscrites dans la durée et susceptibles de faire émerger chez les gens des réflexions sociales, économiques, politiques qui puissent avoir une incidence directe dans le temps. Ça participe d'un combat collectif. C'est ma façon à moi de m'engager dans les débats politiques d'aujourd'hui et d'agir efficacement. La mémoire et l'énergie sont deux enjeux fondamentaux de notre époque.

Thierry Sigg : C'est un peu exemplaire de certaines positions politiques dans cette génération actuelle d'artistes par rapport à une génération comme celle d'Ernest Pignon Ernest qui avait d'autres formes d'action directe mais où, au fond, les intentions étaient quand même similaires.

Yann Toma : Même si les œuvres peuvent gêner quelques personnes, elles ont avant tout pour objectif d'ouvrir le débat. Il y avait un abonnement collectif de Ouest-Lumière...





Il faut que vous sachiez que je fonctionne un peu comme EDF, avec des abonnés, des agents. Ça permet de créer un sentiment de communauté. C'était un abonnement collectif réalisé pour le collège international de philosophie et qui avait été montré à la Bibliothèque Nationale de France. Cela consistait à recevoir dans mon abri antiaérien les 187 directeurs de programmes qui avaient fait partie du collège depuis 20 ans.

Pierre Gosnat : C'est la journée de la Philosophie

Yann Toma : Oui en effet..., chaque philosophe a parlé pendant une demi-heure devant la caméra d'un mot qui le préoccupait particulièrement. Puis, j'ai réuni toutes les vidéos et je les ai montrées en simultané sur près d'une centaine d'écrans à la Bibliothèque nationale dans une esthétique très brute et très dépouillée, vu le budget minimal dont nous disposions. La Bibliothèque Nationale est certainement habituée à montrer des expositions très lisses, très aux normes. Aussi, la veille du jour du vernissage, le Président de la Bibliothèque me l'a déclaré sans délicatesse (cela est peut-être justifié par le fait que je suis un artiste) que le travail que je montrais, était de l'art post-soviétique. La direction a exercé sans arrêt une pression très dure envers moi. Si bien que le Président du collège international, François Noudelmann, a dû prendre ma défense pour que l'œuvre ne soit pas retirée du lieu. Ça a été un peu rude moralement, je ne vous le cache pas....

Thierry Sigg : Raide !!

Yann Toma : Une fois l'exposition mise en place, on pouvait clairement se rendre compte que ce dispositif, si brut qu'il fut, si « post-soviétique » qu'il ait pu être, appelait littéralement le spectateur et le conviait naturellement à un ren-contre avec chacun des philosophes. Il était, en l'occurrence, attiré par la plasticité de chacun des philosophes, par leur gestuelle. On voit rarement les philosophes. Les philosophes, on les entend, on les lit. Là, il y avait ce rapport très particulier du spectateur à l'œuvre. Je pense que toutes les personnes qui sont passées là et qui se sont arrêtées ont eu un contact autre avec la philosophie. Cela a permis d'opérer un certain déplacement. Et je pense que « *Transmission Ivry* » est du même ordre. Cela a aussi permis un déplacement. Ça déplace aussi un peu la manière de percevoir la mairie, même si elle reste au même endroit. Elle devient différente à un moment donné et elle parle en plus de chacun.

Thierry Sigg : Mais Jeanneney, ce qu'il critiquait c'était quoi, au juste ? Un goût pour le culte de la personnalité des philosophes parce que tu les représentais comme tels ? (Rires)

Yann Toma : Non, pas du tout ! C'était plus l'esthétique de la présentation qu'il jugeait « impossible ». J'ai été extrêmement choqué par le comportement insultant et autocratique de cet homme. Ça contrastait vraiment avec l'idée que j'avais de lui qui était plutôt celle d'un intellectuel tolérant et érudit. Il a extrê-



mement baissé dans mon estime ! (Rires) J'avais simplement mis des bandes jaunes et noires et ça faisait un peu usine, un peu brut, mais c'était très clean... Mon objectif était, avant tout, que les gens ne s'attachent qu'au contact direct avec le ou la philosophe. Il y avait un système très rudimentaire avec des casques... ça fonctionnait très bien et l'on se foutait royalement que ça fasse un peu tache dans le bel ordonnancement de la maison..

Pierre Gosnat : J'étais allé voir là-bas un soir un spectacle. C'est un climat très particulier. (Rires) On m'a sorti un livre... J'avais vraiment l'impression d'être dans une salle des coffres. Là, je comprends que si vous avez mis des bandes jaunes et noires dans un tel contexte... ça ait pu faire des étincelles !

Thierry Sigg : ...avec les grands mandarins ! (Rires)

Yann Toma : Mon souci, c'est que les gens ne se sentent pas utilisés dans mes œuvres. Quand on a en charge une collectivité, quand on a la responsabilité d'une communauté, on doit se placer sous un angle éthique et déontologique. Telle a été mon attitude pour cette action à Ivry. C'était le cas également avec les philosophes du collège international de philosophie. Je me sens en charge de quelque chose, à tous les sens du terme... C'est ce que doivent comprendre mes interlocuteurs. Je vous remercie d'avoir su jouer le jeu et d'avoir cru en ma responsabilité d'artiste et de citoyen. Ça a eu une grande influence sur cette œuvre.

Pierre Gosnat : C'est une démarche que l'on comprend.

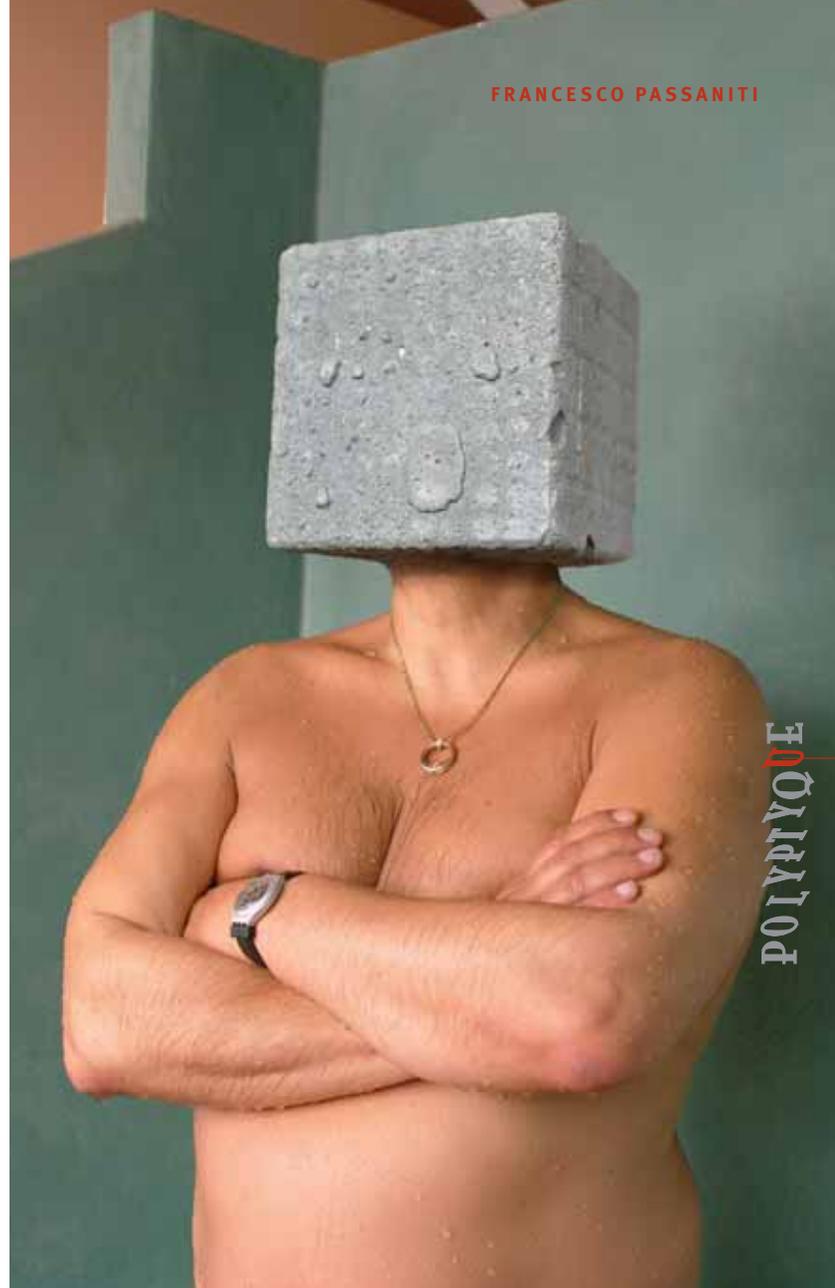
Thierry Sigg : Complètement !

Yann Toma : J'essayerai d'aboutir, après une tournée dans plusieurs villes, à une publication qui parlera de ce processus et qui rappellera les principes fondamentaux qu'elle véhicule. Je trouve exceptionnel que nous ayons eu autant de temps pour parler de tout cela.

Pierre Gosnat : Bon, je crois que je vais vous payer le coup si vous le voulez bien !...



FRANCESCO PASSANITI



ΠΟΛΥΠΛΩΜΕ



Une vie

Calabre

Aujourd'hui, il y retourne en vacances. Il y a quelques dizaines d'années, il y est né. La Calabre, dans l'univers de Francesco Passaniti, est un pôle majeur. Bien sûr l'enfance est pour tout adulte le monde d'avant, le monde des origines, celui de la mère et du père, des ancêtres.

Mais la Calabre est aussi le monde d'avant le monde des voitures et des fusées à ceci près qu'il portait en lui la civilisation comme un espoir. C'est aussi un monde habité par l'héritage grec et par la lumière de la Méditerranée. Pour Francesco Passaniti, c'est aussi le monde originel celui ces grandes forces tectoniques qui soulevèrent le sol à l'ère glaciaire et qui laissèrent de leur passage des traces profondes dans le paysage.

L'émotion est vive à l'évocation des parents que la vieillesse lentement lui retire et à celle des forces de la nature qui sont encore visibles, sensibles et qui font pour lui de cette région un endroit qui a été bousculé et qui fort de ces mélanges a surtout la puissance d'émouvoir.

Sur ces côtes, les montagnes plongent dans la mer et la mer monte à l'assaut des montagnes.

Le paysage dans lequel naît un homme forge son caractère, comme le font aussi les conditions de vie de son enfance. Elle fut pauvre. Elle provoqua l'exil.

Paris

Il n'est pas aisé d'imaginer le voyage et à l'arrivée le choc que représenta pour un enfant de neuf ans le passage direct de Reggio de Calabre à Paris. D'autant que le séjour qui devait durer le temps des vacances dura toute la vie. Cet écartèlement, cette

déchirure, ce saut, ne furent pas pour autant une douleur. Il fallait qu'à l'arrivée, la puissance de fascination fut grande. Elle l'était. Elle avait deux visages, celui des oncles, frères de la mère, l'un maçon comme dans toutes les histoires ou presque d'émigrés italiens, l'autre peintre, ce qui est plus rare. Ces deux visages ont autant influé sur les choix que Francesco Passaniti fait au cours de sa vie que les beautés de la Calabre. Ce double miroir familial détermina son roman à lui, jusqu'à aujourd'hui.

Paris, ce fut donc d'abord l'atelier de l'oncle, les odeurs de peinture, le regard sur les toiles, puis la compréhension intuitive de ce qu'est l'espace, pas une donnée mais une question, pas un vide à remplir mais un monde à construire, pas ce qui nous entoure mais ce que l'on habite.

Il devint maçon et peintre, il est aujourd'hui créateur et réalise des meubles et des sculptures en béton.

Démolir, reconstruire

Puis il y a l'école, le lycée et le saut immédiatement après le bac dans le monde du travail. Un travail singulier au demeurant, avec l'autre oncle, maçon, qui est en fait un entrepreneur en démolitions. À cette époque, en France, on modernise les boutiques. Et moderniser implique d'abord de casser ce qui existe. Mais ensuite, il faut aussi reconstruire et l'on fait parfois appels aux mêmes personnes. À condition qu'elles s'y connaissent un peu. Que veut dire s'y connaître dans ce cas ? Dire que l'on sait faire, que l'on est capable de réaliser telle ou telle chose demandée. Si on ne dit pas vraiment la vérité, c'est son affaire à soi. Le client n'a pas à être mêlé aux doutes, aux questions. Et une fois que l'on a dit oui, il faut chercher, apprendre ce que l'on ignore, résoudre les problèmes et répondre à la demande, en temps et heure. Apprendre, c'est donc faire ce que l'on ne sait pas faire et réussir. Sinon cela s'appelle répéter et au bout il n'y a que l'ennui. A peine saura-t-il faire quelque chose qu'il cherchera à faire autre chose mais toujours dans une relation de proximité avec ce qu'il savait déjà. Ainsi se tissent les réseaux. Ainsi se tisse une vie.

Aménager l'espace

De chantier en chantier, il apprend son métier et très vite, on lui demande aussi son avis sur l'aménagement intérieur des espaces qu'il a en charge. Francesco Passaniti, une fois de plus, passe à l'acte. Il réalise pour de grands noms des boutiques dont il conçoit aussi l'aménagement intérieur, ou encore réalise l'aménagement du musée Zadkine.

Il fait, bien sûr, attention à satisfaire ses clients, mais pas en flattant leur narcissisme. Au contraire, il essaye de faire en sorte qu'ils aient, eux, l'impression d'avoir créé le lieu qu'ils vont habiter. Cette approche par empathie est au cœur de la méthode Passaniti. Il ne veut pas imposer son style mais faire que ses idées deviennent celles de ses clients. C'est aussi durant cette période qu'il s'approprie un matériau encore contesté dans l'aménagement intérieur, le béton.

Lui sait qu'avec le béton, on peut faire beaucoup de choses, mais pour cela il faut maîtriser le matériau et convaincre d'y avoir recours. Seule sa grande expérience du matériau le lui permettra.



Béton

Comme tout entrepreneur, il utilise déjà depuis longtemps, le béton. Mais pour lui cela va devenir son matériau de prédilection. Il est devenu aujourd'hui une sorte de spécialiste du béton au sens où il a expérimenté non seulement le béton classique, mais tous les nouveaux types de béton et cela depuis de nombreuses années.

C'est grâce aux qualités extraordinairement plastiques de ce matériau qu'il va aussi reparcourir le chemin un peu à l'envers, de la construction vers la création.

En effet contrairement aux idées reçues le béton est un matériau noble qui peut légitimement trouver sa place dans l'aménagement intérieur d'une maison et pas seulement servir à faire des murs. On a en effet associé le béton au béton brut de décoffrage et ce béton-là a une surface rugueuse et peu agréable au toucher comme à la vue. En fait cela a changé dès lors que l'on a su faire des coffrages avec d'autres matériaux que le bois, cela pour les murs.

Mais il faut surtout savoir que le béton est en fait un matériau qui restitue son support.

Si vous le coulez dans du bois brut, vous

aurez des rugosités sans nombre, si vous le coulez dans un sac en plastique fin, vous aurez une surface lisse et douce comme une peau. Et puis vous pouvez toujours le lisser par ponçage. Sans parler du fait que depuis longtemps le béton n'est plus voué à être gris et rien que gris, mais qu'il peut être teinté à volonté dans toutes les couleurs qui nous plaisent. Ceci, les vénitiens ne l'ignoraient pas qui au lieu de gravier ont mis des granules de marbre dans la poudre de base, faisant ainsi ressortir par ponçage les éclats de marbre et donnant ainsi naissance à ces sinuosités qui nous envoûtent encore aujourd'hui.

Peinture Design Sculpture

La peinture fut longtemps une activité secrète, mais les nécessités de la vie ont conduit Francesco Passaniti à développer son sens de l'invention et de la recherche dans le domaine plus ouvert du design de la création d'espaces et surtout d'objets en béton. S'il n'est peut-être pas le seul, il est l'un des rares designers à inventer des objets dans ce matériau. Chez lui, en effet, recherche et création vont de pair.

C'est pourquoi il a créé une sorte d'atelier de recherche dans lequel il expérimente sans fin les possibilités plastiques du béton. En effet, à force de réaliser des espaces il a aussi réfléchi à la manière de les habiter et donc à des objets ou des meubles qui pouvaient y prendre place. Et il a commencé à inventer des objets et des meubles dans ce matériau réputé non noble et qui sous ses doigts devenait noble. Il a compris que cette matière était sensuelle, qu'il fallait se laisser se guider par cela cette certitude-là et qu'alors, il trouverait. Ainsi entre sculpture et meuble, crée-t-il des objets, fonctionnels ou non, qui respirent la sensualité. Il y a eu des chaises souples en béton et des canapés, il y a maintenant des baignoires dans un nouveau béton si fin qu'un centimètre suffit pour qu'il tienne. Et de plus, on peut le colorer à volonté. En parallèle, il y a eu ces petites sculptures assez rondes en béton, si lisses et si douces au toucher. Il les coule dans des sacs en plastique et il faut là faire preuve d'une attention particulière, car il faut pousser la résistance du matériau à la limite. Il ne doit pas exploser mais il ne doit pas non plus être trop peu rempli. Mais si vous réussissez, alors vous avez pouvez dire que vous touchez la véritable peau du béton.

Cette connaissance des seuils est sans doute le vrai savoir de Francesco Passaniti. Elle ne relève pas d'un savoir théorique,



même si pour ce spécialiste du béton, il faut bien sur connaître toutes les possibilités du matériau et surtout celles des nouveaux béton aux capacités extraordinaires. Pour lui, l'enjeu se situe cependant ailleurs, dans l'émotion. Un artiste réussit s'il émeut dit-il. S'il émeut beaucoup de gens, il est grand, s'il émeut des millions de gens, il est universel.

Francesco Passaniti n'a pas cette prétention mais il remarque

que ses œuvres plaisent ou intéressent et comme tous les créateurs, il est sur cette corde raide qui oscille sans fin comme agitée par un vent constant. C'est le vent du large, celui qui fait qu'on ne doit pas tricher en jouant avec lui. C'est pourquoi, pour Francesco Passaniti, la seule qualité absolument indispensable, celle qui l'emporte sur toutes les autres et sans laquelle rien ne vaut, c'est de savoir ne pas tricher. Telle est, peut-être, la leçon secrète du béton ■

Ce texte a été écrit à partir d'un entretien réalisé le 9 janvier 2005 à l'Eclateur.

Jean-Louis POITEVIN



WOLFGANG SEIERL



POLYPTIQUE

LANGER ATEM



Dans les œuvres évoquées ici, l'enjeu se situe dans le fait de percevoir ce qui a lieu lorsqu'une ligne est ainsi déployée. La ligne est à la fois un élément pictural et un élément de l'espace. Une ligne qui se déploie dans l'espace, en parallèle avec le son, agrandit l'espace, le définit et le dépasse. La ligne devient ainsi symbole du transfert d'information. Elle est comme une sorte de tuyau.

Chemin ou lien de communication, cette ligne en principe infinie se trouve projetée au-delà du simple médium qu'est le papier ou le tissu et peut représenter alors un câble électrique ou une rue.

La ligne peut être déployée dans une pièce qu'elle entoure et enferme comme une sorte de cercle, comme dans *Aussen und Innen I*. La ligne phosphorescente qui luit dans l'obscurité efface les limites de l'espace dans lequel elle se trouve. Les sons produits dans cet espace semblent le dilater et se propager au-delà même des murs. Le facteur temps devient comme "visible" à travers la ligne peinte et plus la lumière décline plus la structure de la couleur devient sensible comme dans *Langer Atem I*.

Inspirer et expirer sont les deux moments de la dynamique du souffle qui nous tient comme prisonniers dans son va-et-vient formant mouvement circulaire. Les deux directions que nous percevons, forment comme les deux moitiés du mouvement circulaire.

Avec *Langer Atem II*, c'est la relation entre l'horizontalité et la verticalité qui est interrogée, ce qui, visible, est canalisé dans l'espace et ce qui, invisible, remplit l'espace. Là, se joue la rencontre en notre souffle vertical et le souffle horizontal de la terre.

Wolfgang Seierl est peintre et compositeur. Il exerce ces deux activités créatrices simultanément. Rarement, cependant, il mélange les deux. Depuis près de dix ans, il a réalisé six installations accompagnées la plupart du temps de performances sonores et musicales.

Dans le cadre de l'exposition *Polyptyque 1*, il a choisi de reprendre les bandes de coton de vingt mètres de long d'un mètre de large et couverte chacune d'une ligne large de trente centimètres, noire pour la première et grise pour la seconde, qu'il a déroulées du haut de l'éclateur jusqu'au sol où elles se déployaient sur plusieurs mètres encore. Durant quatre heures, Wolfgang Seierl a construit un environnement sonore qui donnait à cet espace dans lequel ces deux bandes presque infinies semblaient tomber du ciel, une consistance de boîte noire en activité.

Pensée politique et action politique consistent dans le fait d'avoir conscience de ce qui est public, l'espace comme tridimensionnalité. Les dessins encadrés ou les tableaux comme les pièces d'une maison sont perçus de manière bidimensionnelle aussi longtemps qu'ils ne se laissent pas pénétrer par l'idée d'un danger, ce qui remettrait en cause le fait qu'ils sont perçus comme clos, sûrs et isolés du monde. Des défauts dans un tel cadre sont comme le fait qu'il y ait du jeu dans une porte. Cela introduit une sorte d'insécurité et marque la destruction de l'aspect superficiel de la sphère privée. Les pièces de la maison sont des représentations du monde mais on peut dire aussi qu'elles manquent le monde. Politiser signifie donc ici ouvrir la porte, autrement dit respirer.

Wolfgang SEIERL (Traduction JLP)



Ligne sans fin, longueur du souffle : questions politiques

Promenade

Assis au bord de la rive, nous pêchons du regard des choses qui glissent au fil de l'eau. Il est impossible alors de douter faire partie du rêve, celui que le fleuve emporte. Cette course vers un autre qui ne viendra jamais, cette dissolution inévitable dans d'autres eaux toujours semblables, toujours recommencées, voilà le fleuve.

Des images, fruits d'anonymes poursuites menées par une insaisissable police, remontent à la surface. Des signes se confondent avec les brisures de la lumière sur les écailles de l'eau.

Des séquences entières d'énigmes inséminent et étranglent de leurs lianes aux allures de destin, l'autre face du regard. « À peine qu'une image y rentre, elle reste accrochée dans le tissage, et il y a tout de suite un fil à cet endroit, qui se tourne là, qui s'enroule autour de l'image, un fil de voile, un fil qui s'enroule autour de l'image et fait un enfant avec elle, moitié image, moitié voile » écrit Paul Celan dans son Sermon sur la montagne.

Voilà à quoi nous faisons face, voilà ce qui nous regarde ici, voilà où nous sommes, où nous en sommes, sur le seuil impénétrable d'une pièce que nous ne pouvons pas quitter, dont nous ne sommes jamais sortis, où nous

101

ne sommes jamais entrés, dans la matrice même du visible qui n'est pas fait des seules images car elles ne sont pas faites, elles non plus, seulement d'elles-mêmes.

Les unissant malgré les paupières assassines, les séparant malgré les mains coupables, le fil de l'eau, ligne d'incertitude majeure, veine creusée dans la pâleur du réel, tresse à mesure qu'il le défait un collier d'ombres et de nuages aux allures indéchiffrables de destin.

Conduits et conduites

Suivre le courant, épouser le fleuve, habiter la ligne se fondre dans le trait, actes de la vie indéfiniment répétés comme une preuve de son existence offerte au silence. Ainsi, chacun, atome porteur d'une gloire passante, porte, emporte, reporte, offre et relie. Ne pas chercher l'information

ailleurs que là où elle se fabrique, dans l'échange incessant entre ces atomes errants, car chaque atome vibre d'information, petit navire invisible lancé à vive allure sur le fleuve du temps. Il contient ce en quoi il est contenu, il est aussi le fleuve, il ne voit pas la rive, il est aussi la rive regardant le fleuve qui la creuse, l'use, la repousse indéfiniment et la garde au plus près de lui, toujours.

Courbures

Monstre lui faisant face sur l'écran de la pensée, quelque part sur l'envers du regard, l'impensable de la courbure de tout au revers de l'espérance. Passer de la ligne au cercle reste le mystère, encore et toujours, incessant et obsédant, que l'on feint d'oublier dans le remue-ménage des ondes diverses et qui nous reprend à peine abandonnée la tentative de s'y perdre. Une certitude, il y faut forces et résistances. Les variations sont peu nombreuses, courbures d'ondes en tout genre, croisement ou pliure sur soi de la ligne qui se cherche et s'oublie dans le signe de l'infini ou l'anneau de Moebius, cercle enfin, comme un rêve de pureté qui naîtrait du limon et de la vase.

Trait et son

Le trait, élément premier du dessin, existe par un geste sans appel. Sur la page, hors de tout contexte, il se comporte comme la musique, il devient spatial. Entendre donc qu'il occupe l'espace et le fait exister en le portant à l'existence. Ainsi, pas d'espace sans l'un quelconque des pro-

cessus qui, l'activant le font être, et donc pas d'être sans la puissance fascinante du devenir, pas d'espace sans une puissance de spatialisation qui, trait ou son, l'emplissant le déplie, le dépliant exhibe d'autres plis, les exhibant laisse voir la part d'inconnu à jamais contenue dans le moindre trait, dans le moindre son, dans le moindre geste balayant l'air de son emphase ou de sa discrétion et qui, s'effaçant l'abolit ou le replie, un peu comme on range une boîte dans un obscur placard une fois le jeu terminé. L'espace n'existe pas hors des gestes et de la pensée qui le font être.

Politique de la ligne

Elle court tout autour de la pièce dans laquelle vous vous trouvez, ligne peinte directement sur les murs ou sur une toile qui enserme la pièce. Pas d'autre manière de la dire, vous vous trouvez alors dans l'œuvre, dans le



tableau ou plutôt dans l'espace pictural même. Mais il y a aussi des sons qui emplissent l'espace et redoublent cette emprise. L'espace vibre, tremble, vit et il est impossible de ne pas le percevoir dans sa matérialité. Ce n'est plus la limite qui définit cet espace mais son contenu, ce qu'il enserre et qui l'emplit de son impalpable présence, le son. L'espace n'est pas la ligne mais ce que la ligne délimite. Or, elle ne délimite rien d'autre qu'elle-même. Ses deux extrémités se rejoignent et s'abolissent. La ligne forme donc une sorte de cercle non pas pur géométriquement mais au sens où ce qu'elle entoure lui devient par là même intérieur. Celui qui s'y trouve rend la ligne sensible au sens où il en fait un être percevant et non plus un simple tracé matériel.

Une telle expérience de la ligne et du son comme entités matérielles donnant naissance à un espace devenu percevant et non plus simple concept ou simple objet perçu, est une expérience politique en ceci qu'elle transforme l'expérience commune de l'espace, sa densité d'évidence frelatée, sa vérité de charlatanisme puritain. En ouvrant à une nouvelle manière d'expérimenter, elle déplace les montagnes molles de l'insignifiance et découpe dans l'espace abstrait et immatériel du sens commun des « templum » qui forment comme autant de matrices de cette nouvelle manière de percevoir.

Paradoxes indépassables

La ligne, indéterminée ou indéfinie, s'accole à elle-même ou se déplie sans fin, croise d'autres lignes ou s'étire, chemin solitaire dans un monde

sur la plière qui ouvre la pensée à la figure du cercle, elles permettent surtout de rendre perceptible le fait que la ligne est sans doute la forme la plus radicale du labyrinthe ■

Jean-Louis POITEVIN



indifférent. Elle est au coeur d'un paradoxe qui ne trouve pas de résolution autre que le parti pris. Mais peut-on choisir entre la ligne droite et la ligne courbe qui, tel un ouroboros avide, renvoie le commencement à la fin et la fin au commencement en une circularité que l'on a peut-être raison de nommer cercle vicieux ?

Repliée sur elle-même, la ligne courbe évoque la prison, celle du retour et de la répétition. Délimitant ainsi le possible et l'avenir, la ligne enroulée sur elle-même parle du recommencement, liberté fatale.

Étirée indéfiniment, fleuve insaisissable dans un ciel incertain sans source repérable, sans embouchure certaine, la ligne indéterminée est une sorte de prison ne s'ouvrant sur rien d'autre. Pourtant peuvent advenir, au coeur de l'indifférence brutale de ce qui ne cesse de se fuir, des secousses qui seraient comme autant de commencements sereins. Portes ouvertes

LÉGENDES DES ŒUVRES

Lynne Cohen — Courtesy Galerie IN SITU, Fabienne LECLERC
 P. 12-13 Laboratoire, 1999, épreuve à développement chromogène, 122x158 cm
 P.14 Etablissement thermal, 1994, épreuve à la gélatine argentique, 113x139 cm
 Salle de cours, 1980, tirage 1986, épreuve à la gélatine argentique, 40,6x50,8cm
 P. 15 Installation militaire, 1999-2000, épreuve à développement chromogène, 122x158cm
 P.16 Salon, 1971, épreuve à gélatine argentique, 40,6x50,8cm
 Modèle living room, 1996, épreuve à la gélatine argentique, 110x129cm
 Exhibition hall, 1977, épreuve à la gélatine argentique, 40,6x50,8cm
 Salle d'exposition, 1985, tirage de 1996, épreuve à la gélatine argentique, 111x129cm
 P.19 Laboratoire, 1999, épreuve à développement chromogène, 111x129cm
 P.20 Racquet club, circa 1978, épreuve à la gélatine argentique, 50,8x50cm
 Installation militaire, 1994, épreuve à la gélatine argentique, 111x129cm
 Police range, 1990, épreuve à la gélatine argentique, 114x139cm
 P.21 Bureau d'entreprise, 1976, Tirage 1988, épreuve à la gélatine argentique, 111x129cm
 P. 110 Etablissement thermal, 1993-1994, épreuve à la gélatine argentique, 111x129cm
 P. 111 Laboratory, 1999, épreuve à développement chromogène, 111x131,5cm
Aldo Caredda — P.25 "Einahpipé", 2004, acrylique sur papier, 10x15cm
 P.27-29-31-33 "Einahpipé", 2004, acrylique sur papier, détail
 P. 112 "Suite 1813", 2003, stickers sur plastique, dimension variable, détail
 "Einahpipé", 2004, Tirage numérique sur bâche, 600x140cm
 P. 113 "1813", acrylique sur toile, détail, et Einahpipé 1, tirage numérique sur bâche, triptyque, 200x450cm
Faust Cardinali — P. 35 avant projet (STATUS-QUO), photo Anita Grégoire 2004,
 P. 37 REPUBLIQUE 1, (recto-verso), 2004, Résine Polyvinyle sur cadre acier, détail
 P. 38, IDEM détail / P.41, REPUBLIQUE 2 (recto-verso), 2004, installation, extincteurs, chariots et laiton / P. 42 IDEM / P.43 IDEM, détail / P. 114, REPUBLIQUE 2 (recto-verso) détail
 P. 115 REPUBLIQUE 1, (recto-verso), Courtesy Galerie Down Town François Laffanour
Xavier Lucchesi — P.45 Radio réalité, 2004, Radiographie / P. 46 Femme face, 2003, Radiographie /
 P. 47 La girafe BARYE, 1999, Coll. Musée d'Orsay, Radiographie / P. 48 Conteneur, 1996, Sycoscan
 douanes, Radiographie / P. 49 Sans titre, 2004, Installation-Radiographies / P. 50-51 Planche, 1998,
 Coll. M.A.O., Radiographie / P. 52 Doigt, 2004, Radiographie / Taureau BARYE, 1999, Coll. Musée
 d'Orsay, Radiographie / P. 53 Masque, 1998, Coll. M.A.O., Radiographie / Fétiche à clous, 1998, Coll.
 M.A.O., Radiographie / Fétiche 3, 1998, coll. M.A.O., Radiographie / P. 54 Couture, 2003 /
 Radiographie Le baiser, 2003, radiographie / Duo, 2003, Radiographie / P. 55 Femme au chien,
 2002, Radiographie / P. 116 Fétiche à clous, 1998, Coll. M.A.O., Radiographie / Sans titre, 2004 /
 Installation- Radiographies / P. 117 Piano, 2004, Radiographie / Tête et bras, 2004, Radiographie
Toutes œuvres : taille variable
Christian Jaccard — P.56-57 MAINTENANT-AUTREMENT, avril 2002, Intervention éphémère, Friche
 de la Belle de Mai, Marseille / P.58 Bloc 14, Hôpital Charles foix, Ivry sur Seine
 P. 60,61, 62, 65, 66, 118 et 119 Bloc 14, Septembre 2004, Intervention éphémère, Hôpital Charles
 Foix, Ivry sur Seine, détails.
Enzo Nullo — P. 67, 68, 71 et 72, 121 Sans titre, 2004, L'éclateur / P. 120 L'ascolto, 1999, installation /
 P. 121 Sans titre 1998 Dessin sur papier
Yann Toma — Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, 2004.
 P. 73, "Transmission Ivry", 2004 Projet / P. 74, 122 "Installation de Transmission Ivry, au premier
 plan Thierry Sigg / P. 122 "Installation de Transmission Ivry" 2004 / P. 123 "Procédure de rappel,
 Bibliothèque Nationale, Collège International de Philosophie, 2003"
Francesco Passaniti — P. 87 Sans titre 2004 / P. 88, 92 à 95, 124 et 125 Installation Eclateur, 2004,
 détails / P. 91 Meubles en béton 2004
Wolfgang Seierl — P. 97 Sans titre 2004, aquarelle sur papier 10 x 15cm / P. 98 à 104 Aus Innen,
 1995, Fusain sur papier, 7cm x 20m / P. 98 Rechteck, 1987 Acrylique sur Toile, 40 cm x 3 m / P. 100
 Ein Atmen-Aus Atmen, 2000 Fusain et Acrylique sur Toile
 1 x 20 m / P. 103 Langer Atem 3, 2004 Bande grise Fusain sur Toile Bande 2 Acrylique sur Toile,
 chacunes 1 x 20 m / P. 105 Ein Atmen-Aus Atmen, 2000, détail / P. 126 Langer Atem 1, 1998,
 installation, Kunstlerhaus, Salzbourg, Toile, 40 cm x 60 m / P. 127, Ein Atmen-Aus Atmen, 2000,
 détail.

POLYPTYQUE 1

L'EXPO

24 septembre – 24 octobre 2004

Pour la première
 exposition de POLYPTYQUE,
 projet de réflexion constructive
 sur les possibles que peut ouvrir
 dans le champ de l'art
 contemporain, ce triangle formé
 par ces trois champs,
 Politique, Sciences et Fiction,
 nous avons choisi de montrer
 des œuvres centrées autour
 de la question de la relation.

L'art ne pouvant s'extraire de la société qui le produit, il n'échappera à personne que nombre d'œuvres actuelles explorent ces zones d'intensité parfois violentes, dans lesquelles tentent de se réorganiser des relations devenues intenable, impossibles et en tous cas conflictuelles. Par relation, il faut entendre ici les modalités du vivre ensemble au sens large. Il n'y a pas de relation en soi ou d'essence de la relation mais bien des relations en acte qui forment comme des rites plus ou moins avoués, plus ou moins explicites. « *Sile rite est médiation, il introduit par sa seule existence une sorte de troisième terme dans la relation d'ambivalence (comme co-présence de deux termes) et dans la relation d'ambiguïté (comme co-absence d'un terme). Au centre des deux axes individuel – collectif, même – autre, et à leur intersection, le rite introduit la médiation de l'apparence et de la parole* » (Marc Augé, *Le Sens des autres*, Fayard, 1994, p. 61).

L'exposition POLYPTYQUES'est déployée sur trois sites qui ont transformé la ville en une caisse de résonance singulière.

Le premier lieu et le plus essentiel est l'Hôpital Charles Foix. Il accueille depuis de nombreuses années des artistes en résidence et des expositions. La géométrie de la direction rend possible la poursuite de cette longue tradition et a permis à l'une des associations d'artistes hébergées dans ses murs, Alliage's, de réaliser et montrer dans des lieux surprenants des œuvres inattendues.

Christian Jaccard a investi les anciennes cuisines de l'hôpital, aujourd'hui désaffectées, avec ses brûlis qui ont transformé ce sanctuaire des nourritures terrestres en une grotte intemporelle peuplée de réminiscences platoniciennes. Ce rituel apparemment barbare fait naître des formes sur les murs qui évoquent les ombres de la caverne et les troubles auxquels les hommes indéfiniment font face, ceux de leur mémoire.

Faust Cardinali a rassemblé en une installation mobile, les rougeurs du feu matérialisées par des extincteurs hors d'usage avec des formes à la connotation sexuelle manifeste. Il célèbre ainsi les noces de l'imagination et de la réalité à travers des objets devenus obsolètes sauf en ceci qu'ils sont du désir une métaphore ambivalente.

Xavier Lucchesi a réalisé une œuvre in situ. Il a fait se lever dans la chapelle Charles Foix de l'hôpital, une tête composée à partir de radiographies trouvées dans les caves. Cette tête, pleine d'os et de fractures, de signes et de mesures devenues inutiles, semble hantée par des songes rebelles. Le fait de voir à travers le corps nous rattache à l'oubli qui nous constitue, celui de nos mécanismes intimes, que nous ne pouvons connaître sans risquer de mourir.

Lynne Cohen, avec deux photographies installées de chaque côté de la grande porte d'entrée de la chapelle, nous

rappelait combien des lieux nus sont habités par les hommes qui les ont fait. Cette vacuité est celle du songe et comme en un écho intime avec la chapelle, elle nous conduit à méditer sur les traces invisibles et si perceptibles pourtant que laisse dans le sillage de sa disparition, un dieu devenu absent.

Dans son atelier, **Aldo Caredda** expose ce qui est depuis longtemps sa marque de fabrique, des empreintes de son index couvert à chaque fois d'un petit morceau de gomme. Sur des fonds colorés, répartis sur le mur en petites surface découpée, elles semblent habiter un univers que le design aurait rendu inhumain. Sur chacune de ses toiles, il y a de la place pour 1813 d'entre elles et sur le grand mur, trois empreintes agrandies ouvrent comme une vue inquiétante et trouble sur des arcanes inconnues d'un énigmatique cerveau.

Le second lieu, la **Mairie d'Ivry**, a accueilli trois œuvres emblématiques du projet

polyptyque. Sur la façade, trois grandes banderoles en hauteur permettaient de voir comme s'effacer lentement des empreintes agrandies d'**Aldo Caredda**. Chacun a pu ainsi éprouver le principe qui gouverne cette œuvre, celui du renversement de l'épiphanie en son contraire que l'artiste nomme, avec humour, einahpîpé.

Dans l'entrée de la mairie, une œuvre accrochée de **Faust Cardinali** accueille les visiteurs. Il s'agit d'un drapeau français biface. D'un côté les couleurs officielles de la république mais de l'autre les couleurs du polyvinyle qui suintent de bosses et de cloques donnent de cette « république » une image modulée et inquiétante. Comme un point d'interrogation, cette œuvre nous rappelle que toute chose à un revers et que l'oubli de l'envers est source de nombreuses errances.

Sur le sommet de la Mairie, **Yann Toma** a réalisé une œuvre lumineuse qui a

intrigué et séduit les habitants de la ville. Du clocher surplombant la mairie, des sources lumineuses ont projeté jour et nuit sans interruption durant plusieurs semaines les noms des habitants de la ville inscrits sur les listes électorales en code morse. Cette œuvre produite par Ouest-Lumière, la société réellement fictive fondée par **Yann Toma**, se situe à l'articulation du politique et de la fiction et montre que l'alliance de ces termes est aujourd'hui susceptible d'engendrer des questionnements fructueux.

Le troisième lieu accueillant les œuvres présentées dans le cadre de POLYPTYQUE 1 est **l'Éclateur**. Ce lieu magique abrita longtemps l'immense machine grâce à laquelle les Joliot-Curie découvrirent la radioactivité artificielle. Lieux privé, appartenant à **Francesco Passaniti**, l'immense salle a pu accueillir une immense installation dans laquelle ses meubles et ses sculptures en béton furent présentée derrière des structures

portantes recouvertes de plastique transparent. Cette installation troublante évoquait elle aussi à sa manière la caverne de Platon dans laquelle les âmes se laissent tromper par des ombres dont elles ignorent l'origine. Pourtant ces ombres ne sont autres que les nôtres et nous affectons de ne pas le savoir.

Enzo Rullo a présenté une œuvre interrogeant l'errance de ces millions de déplacés qui hantent aujourd'hui la planète terre à travers une mise en scène précise et simple. Sur un sol en terre séchée où étaient entassés des cartons de démenagement, un poste de télévision recouvert de plastique transparent laissait apercevoir le visage d'un homme en train de lire. Le son de sa voix n'était accessible que par un écouteur. On pouvait alors entendre la voix de l'acteur Roberto Benigni lisant l'intégralité de l'Enfer de Dante. Comment ne pas entendre à travers cette installation, la

capacité à transformer ce paradis miraculeux qu'est la terre en un enfer égal à la démesure de l'ambition des hommes ?

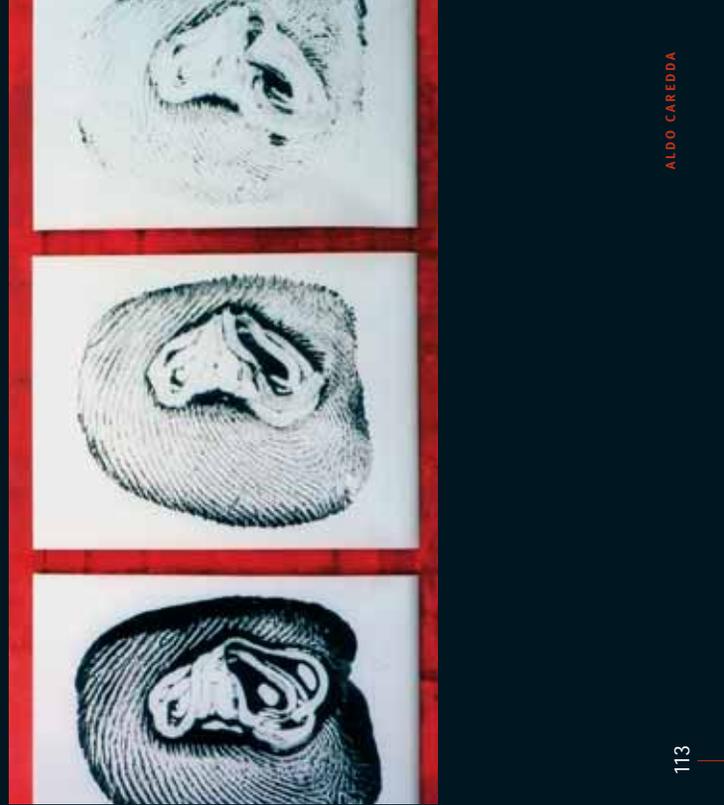
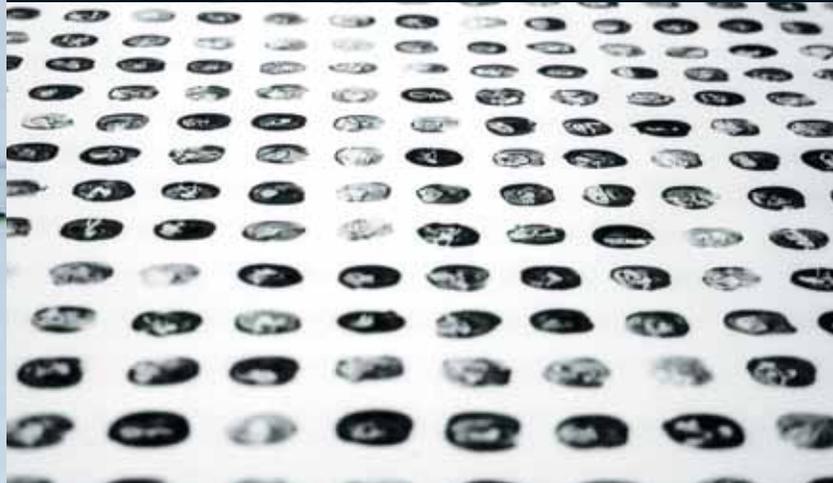
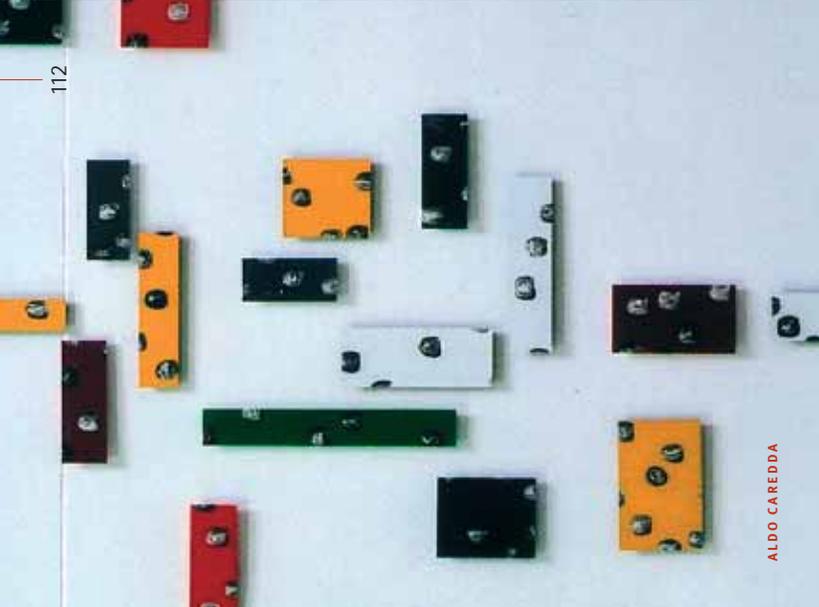
Wolfgang Seierl quant à lui a pu déployer du haut des 17 mètres qui séparent le sol de tissus de plus de vingt mètres, l'une couverte d'un long fleuve de graphite noir, l'autre de graphite gris, descendaient du ciel et venaient se déployer sous nos pieds comme des langues brûlées. Ce « long souffle », comme s'intitule l'œuvre, fut accompagné par une intervention sonore le soir du vernissage, qui renforça le sentiment de se trouver dans un lieu où l'homme confronté à ses faiblesses peut sinon s'amender, il est pour cela trop tard, du moins tenter de retrouver l'usage critique de sa raison et l'usage raisonné de ses passions.



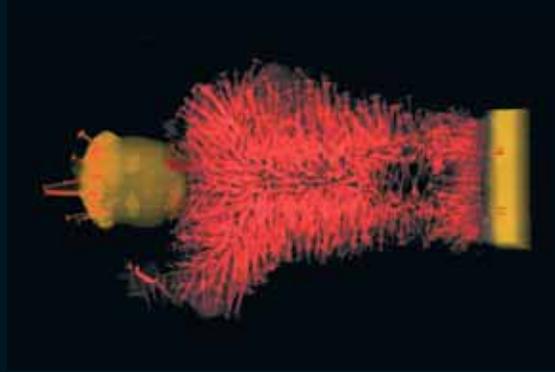
LYNNE COHEN



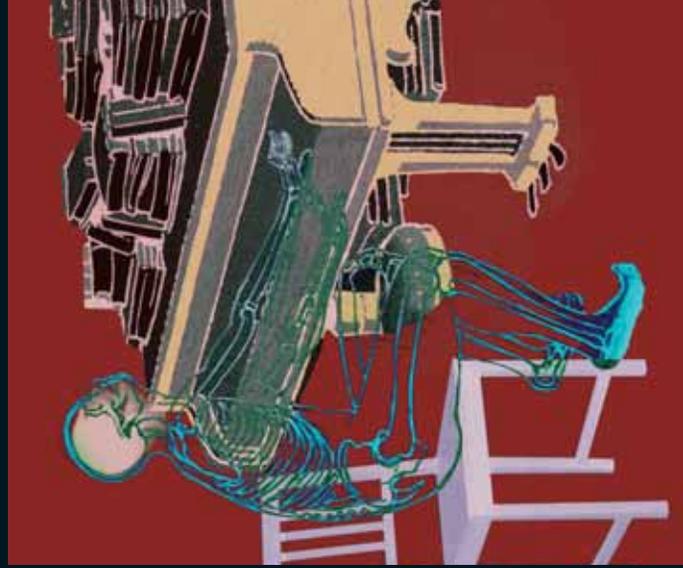
LYNNE COHEN



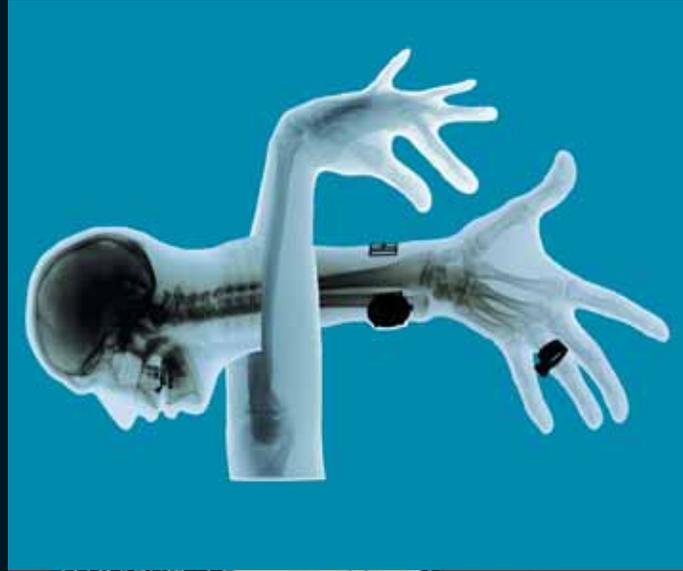




XAVIER LUCCHESI



XAVIER LUCCHESI

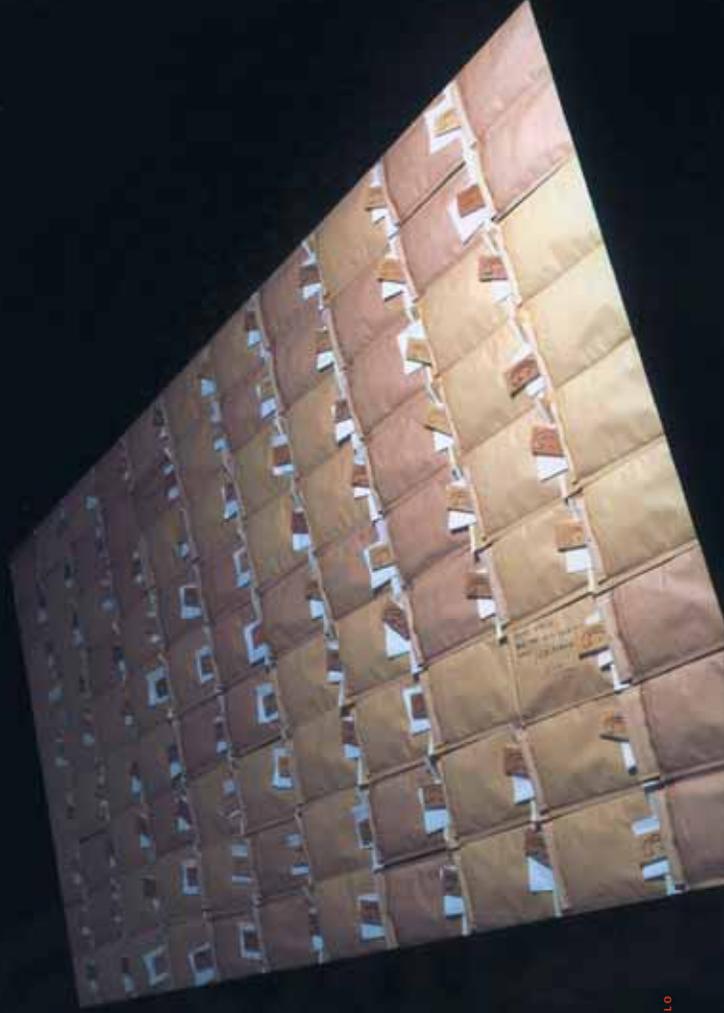




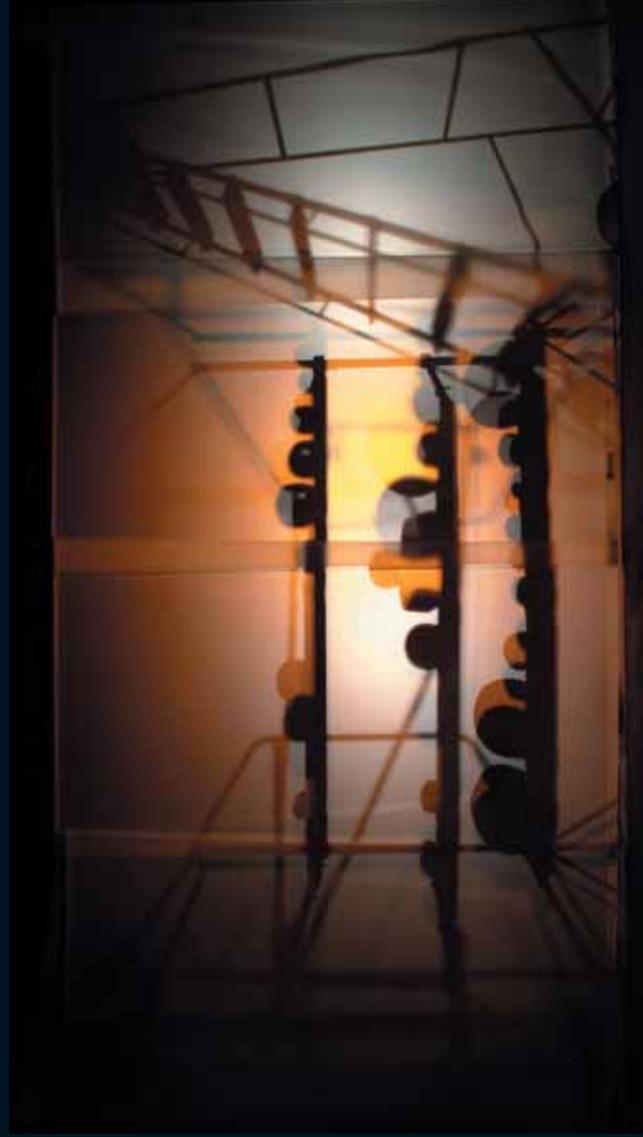
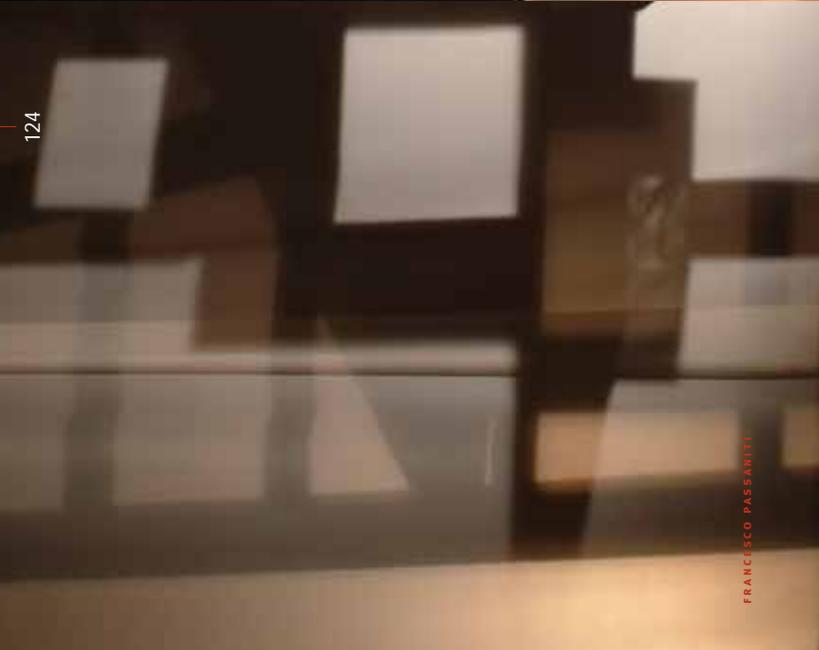
CHRISTIAN JACCARD



CHRISTIAN JACCARD









WOLFGANG SEIERL



WOLFGANG SEIERL



POLYPTYQUE, articulation concertée de plusieurs champs, Politique, Sciences et Fiction, est une entreprise artistique visant à lever des interrogations, là où des angles fuient vers l'inconnu, là où des parallèles se rencontrent, là où des pratiques se heurtent, s'illuminent, se défont, se reconstruisent.

JEAN LOUIS POITEVIN — LYNNE COHEN — ALDO CAREDDA
FAUST CARDINALI — XAVIER LUCCHESI
CHRISTIAN JACCARD — ENZO RULLO — YANN TOMA
FRANCESCO PASSANITI — WOLFGANG SEIERL

ALLIAGE'S / VAL-DE-MARNE / YVRY

Aide à l'édition de catalogues d'Expositions

ALLIAGE'S

ISBN : 2-9515724-3-3

Prix : 5 Euros

IVRY
/SEINE